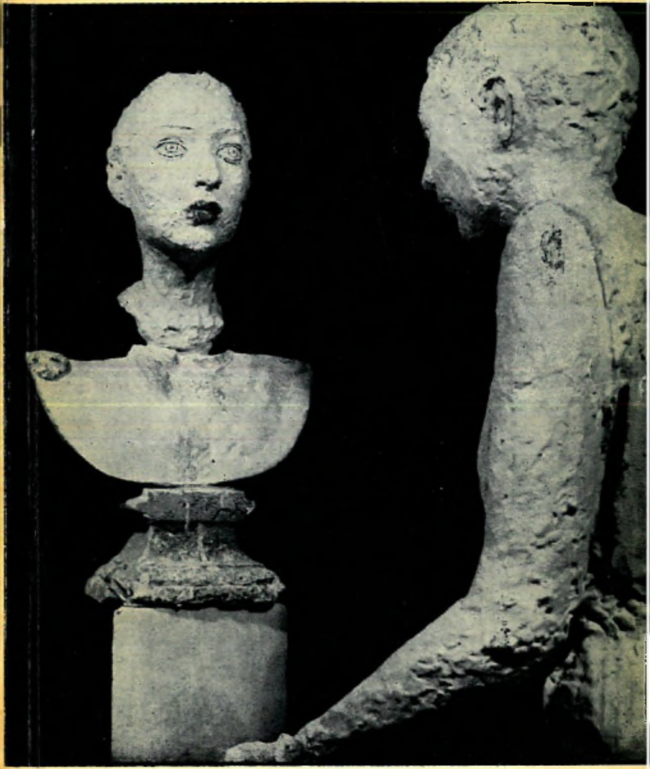


Secolul 20

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

PREZENTAREA ARTISTICĂ
GETA BRĂTESCU

REDACTOR RESPONSABIL DE NUMĂR
ALEXANDRU BACIU

COPERTA:
SILVIA RADU
Portret la portret

Secolul 20

REVISTĂ DE SINTEZĂ

editată de Uniunea Scriitorilor
din Republica Socialistă România

LITERATURĂ UNIVERSALĂ — ARTE — DIALOGUL CULTURILOR

Colegiul redacțional:
DAN HĂULICĂ redactor-șef, ION HOBANA, VASILE NICOLESCU,
ȘTEFAN AUG. DOINAȘ, ALEXANDRU BACIU, GEO ȘERBAN, ANDREI BREZIANU

253-254-255

1-2-3 • 1982

SUMAR

EUGÈNE IONESCO
Restituiri în actualitate

MARIN SORESCU: *Eugen Ionescu față cu Victor Hugo — Însemnări neisprăvite despre un studiu neterminat* • 9
EUGÈNE IONESCO tălmăcind din TUDOR ARGHEZI: *L'Androgyne, ulot, Le Promis, Langueur, A cache-cache, Incertitude* • 15
EUGEN SIMION: *Albul și negrul* • 23
EUGÈNE IONESCO: *Descoperiri*, în românește de Alina Ledeanu • 31

EUGENIO D'ORS
rememorare

JACQUES LASSAIGNE despre EUGENIO D'ORS
în exclusivitate pentru «Secolul 20» • 43
EUGENIO D'ORS și l'ALMANACH DES ARTS
EUGENIO D'ORS: *Sub semnul «Furtunii»*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

EUGENIO D'ORS: *Scrisoare deschisă lui Pablo Picasso*,
în românește de Alina Ledeanu • 51
EUGENIO D'ORS: *Civilizație în istorie*,
în românește de Andrei Ionescu • 59
ANDREI IONESCU: *Seninătatea în stare de alertă* • 66

JOAN MIRÓ

SECOLUL 20: *Miró catalanul* • 71
JOAN MIRÓ: *Profesiune de credință* • 74
ALEXANDRE CIRICI-PELLICER: *7 rațiuni pentru a-l iubi pe Miró*,
în românește de Ani Virgil • 77
LLUIS PERMANYER: *Miró-gravorul*,
în românește de Tudora Șandru-Olteanu • 87

SUDUL, DINCOLO DE EXOTIC ȘI CONVENȚIONAL
GIUSEPPE GALASSO — L'ALTRA EUROPA

FLORIAN POTRA: *Cealaltă Europă e aceasta* • 94
GIUSEPPE GALASSO: *L'altra Europa* (Cealaltă Europă); *Sărbătoarea*, fragmente, capitolul III și *Concluziile* în românește de ANCA GIURESCU • 97

ÎNTÎLNIRI DIN PĂMÎNTURI
CESARE PAVESE
MARIN PREDA
revelația debuturilor

CESARE PAVESE: *Intrusul*, *Pămîntul exilului*, *Noapte de sărbătoare*,
în românește, cu o prezentare de Mara Pașca Chirițescu • 131
GEO ȘERBAN: *Obsesiile artistului tînăr* • 166
MARIN PREDA: *Pîrlitu*, *Salcîmul* • 175
L'Accacia, *La colline*, *Le cheval*, *Avant de mourir*, *Midi d'Eté*,
în franceză de Micaela Slăvescu • 183
EUGEN SIMION: *L'espoir, contre la solitude*,
în franceză de Micaela Slăvescu • 198

REVISTE ÎN ORIZONT EUROPEAN
La Quinzaine littéraire

GEORGETA HORODINCĂ: *O revistă citită în 70 de țări* • 203
MAURICE NADEAU: *Sartre și «idiotul familiei», Un suprarealism pentru viitor, Întoarcere la povestire* • 207
MARGUERITE DURAS: *Una din cele mai impresionante lecturi* • 216
S. FAUCHEREAU: *Opera riguroasă a lui Tristan Tzara*, selecție și traducere de Georgeta Horodincă • 220

RESUSCITARI MEDITERANEENE
Sculptură de Silvia Radu

DAN HĂULICĂ: *Tentația arheologicului*
GETA BRĂTESCU: *Pagină de carnet*

UN BILDUNGSROMAN ÎN SCRISORI
NIKOS KAZANTZAKIS
către
PANDELIS PREVELAKIS

«Un neîmpăcat»; *Scrisori*, 1927—1943
în românește de Polixenia Karambi • 225

ATELIERUL TRADUCERILOR
O nouă etapă în asimilarea lui
ESENIN
versiunea Ioanichie Olteanu

ȘTEFAN AUG. DOINAȘ: *Trei cópii fără original* • 239
GHEORGHE GRIGURCU: *Esenin într-o nouă ipostază* • 249
LEONID DIMOV: *Funia de zgură de-acasă* • 246
ELENA LOGHINOVSKI: *O versiune modernă* • 247

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

GIANCARLO VIGORELLI
eficienţa dialogului european

MARIUS RALIAN: *De vorbă cu Giancarlo Vigorelli* • 253

conjuncţia
MOLIÈRE — BULGAKOV

ZOE DUMITRESCU-BUŞULENGA: *Două spectacole gemene* • 263
LEONIDA TEODORESCU: *În cazul « Cabalei »*
ALEXANDRU TOCILESCU: *«. . . temperatura culturală »*
DAN JITIANU: *O transformare a relaţiei sală-scenă* • 265

EUGÈNE IONESCO

restituiri în actualitate

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Ultima stagiune teatrală franceză a fost marcată, la începutul acestui an, de un eveniment mai puţin obişnuit: sala teatrului « La Huchette », proaspăt renovată prin generoasa recunoştinţă a Statului francez, a găzduit spectacolul jubiliar al piesei cu cel mai mare număr de reprezentaţii în ultimii ani: **La cantatrice chauve** de Eugène Ionesco.

Se poate afirma că, în general, ultimul deceniu a înregistrat o prezenţă pregnantă a dramaturgului de origine română în viaţa culturală franceză. Cele două piese ale sale — **Ce formidable bordel!**, reprezentată în 1973, iar apoi **L'homme aux valises** — au reţinut atenţia publicului şi a criticii; apariţia, la începutul lui 1981, a elegantului album **Blanc et Noir**, publicat de editura Erker şi cuprinzînd desene alb-negru şi litografii semnate şi comentate de Eugène Ionesco, readucea în memoria cititorilor un mai vechi volum al său — **Découvertes** (1969) — în care ilustraţia aparţinea, deasemenea, autorului; cu **Hugoliade**, apariţie de ultimă oră (editura Gallimard, august 1982), versiune franceză a acelui pamflet anticonformist, de tinereţe, « exerciţiu răutăcios », menit « să scandalizeze » — după mărturisirile făcute de autor în prefaţa ultimei ediţii —, ea smulge din umbră o operă uitată de unii, ignorată de alţii, aruncînd lumini revelatoare asupra începuturilor sale literare, în România.

Stagiunea 1982—1983 se deschide, şi ea, sub semnul personalităţii lui Eugène Ionesco. Evenimentul, aşa cum s-a grăbit să o precizeze presa de specialitate, nu a avut loc pe scena unui teatru parizian, ci a fost oferit în seara zilei de 23 octombrie, la postul de radio « France Culture », prin difuzarea, în premieră mondială, a piesei **Voyages chez les morts.** Cu un evident caracter autobiografic, aceasta porneşte, cum o declară Ionesco, de la vise trăite aievea. **Călătoriile pe tărîmul morţilor** aparţin unui scriitor stăpînit de amintirile trecutului, care, apărînd în faţa judecăţii supreme, vrea să se disculpe, dar şi să acuze, încercînd să plătească, cu propria-i monedă, tot ce datorează părinţilor, strămoşilor, prietenilor, datorii ce se dovedesc acum, în lumea de dincolo, fără acoperire:

« Totul se bazează, în această piesă, pe visuri adevărate. Visuri sumbre, vecine cu coşmarul şi care, de cîteva săptămîni, mă bîntuie mai rar: terapeutica scrisului şi-a făcut efectul. Pe vremea copilăriei, am asistat realmente, în familia mea, la poveşti destul de urîte cu bani împrumutaţi dar nerestituiţi, la certuri meschine. Eroul din piesa mea încearcă să-şi plătească datoriile, dar în monedă fără valoare: nu te poţi achita niciodată — aşa cum nici eu nu voi putea achita vreodată tot ce datorez celor ce m-au iubit şi pe care i-am părăsit alegînd lupta. Toată viaţa m-am luptat, am atacat. În loc să respect regula proclamată de personajul meu: "Nu ar trebui să murim decît din dragoste". M-am războit. Detest războiul. Încerc, aici, să fac pace. » (« Le Figaro » 23 sept. 1982).

Voyages chez les morts, ultima piesă a unui dramaturg care îşi continuă, prin ea, o mai veche, angoasantă introspecţie a sufletului în căutarea eternităţii ce i se refuză neîncetat, această piesă « tragică şi melodioasă », « strigăt de spaimă şi cîntec nostalgic », « aventură a umorului nebun, metafizic » — cum o numeşte criticul Renaud Matignon în acelaşi număr al ziarului « Le Figaro » —, transmisă iniţial în admirabila montare radiofonică semnată de Roland Manuel, urmează să fie prezentată curînd, în regia lui Roger Planchon, pe scena teatrului lyonez şi, nu mult după aceea, la Paris. De menţionat că versiunea scenică adaugă, faţă de aceea originală, încă un vis, trăit mai recent de autor: întîlnirea — pacifică —, după ani de dispute, cu Jean-Paul Sartre.

Secolul 20

Eugène

Ionesco

HUGOLIADE

POSTFACE

DE GELU IONESCU

TRADUIT DU ROUMAIN

PAR DRAGOMIR COSTINEANU

AVEC LA PARTICIPATION

DE MARIE-FRANCE IONESCO

nrf

Gallimard

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

UN PAMFLET ANTIHUGOLIAN

EUGEN IONESCU

Montaj cu primele pagini ale fragmentelor din « Viața tragică și grotescă a lui Victor Hugo », republicate în revista « Secolul 20 » nr. 2/1972

VIAȚA GROTESCĂ ȘI TRAGICĂ A LUI

VICTOR HUGO

II

ÎNSCENARE

Din luna iulie 1843, Victor Hugo era plecat în Pirinei. Avea obiceiul să se plimbe, adeseori, cu Juliette Drouet în tot felul de lungi escapade.

Célestin Nanteuil îi însoțea adeseori. Célestin Nanteuil era un om rar: îl admira pe Victor Hugo, făcuse parte din cenaclul lui, organizase premierele diferitelor drame romantice împiedicîndu-le să cadă de tot,

---

În acest text ortografia și punctuația au fost adeseori modificate în spiritul unei necesare modernizări.

MARIN SORESCU

EUGEN IONESCU față cu VICTOR HUGO

Însemnări neisprăvite despre un studiu neterminat

Motto :
„— Toto, adu-mi cerneala și pana."
EUGEN IONESCU

Victor Hugo este primul pompier din întinsa operă a lui Eugen Ionescu. Și cum « un pompier e ca un duhovnic », lui i se spovedește tînărul ucenic, într-un acces de căință, mărturisindu-i, cu un flux al memoriei nestăvilit și c-o sinceritate uluitoare, tot ce are pe inimă, tot ce-l doare, tot ce nu-i place. La pompier. La duhovnic. La Victor Hugo. O spovedanie năstrușnică, pe dos, în care spășitul e agresiv, iar ascultătorul, năuc, n-are replică și . . . nici nu e atent. Dar să procedăm metodic.

Publicînd « Nu », în 1934, Eugen Ionescu trecuse cu strălucire examenul de critic: nu fusese luat în serios ! Cartea, mult discutată, oricum, i s-a premiat, ca o excepție, spre a se atrage poate atenția ca nimeni să nu mai facă așa, că așa o să pățească.O să-și ridice lumea în cap, o să provoace scandal, gîlceavă . . . și ? Avem nevoie de critici aplicați, aplecați cu . . . asupra . . . etc. etc. Fenomenul nostru literar e mult mai . . . etc. etc. Valorile clasice în viață trebuiesc altfel etc. etc. (Am citat din memorie). Totuși unii l-au privit cu atenție, în ochi, pe tînărul bătăios. Indoiala a persistat Ce fel de *sistem* propune dumnealui? Un critic căruia nu-i place mai nimic, decît poate propria-i negație, un critic pentru

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

care opera discutată e mai ales pretext de revoltă, bîrfă, sarcasm, bășcălie balcanică (iată și un cuvînt intraductibil, ca dorul), ironie, șarjă, caricatură etc . . . ce fel de exeget poate fi acesta? Debutul editorial absolut se petrecuse cu cîțiva ani în urmă, cu o plachetă de versuri, « Elegii pentru ființe mici », 1931, Cercul Analelor Române, *Craiova* (Sublinierea noastră). Carte care provocase deasemenea ridicări din umăr, mult mai discrete însă. Oricum, acum, se înregistrase apariția unui critic. Volumul de eseuri va provoca, ceva mai tîrziu, mustrarea binevoitoare a lui Eugen Lovinescu, apoi pe cea a lui George Călinescu, iar, pe loc, va da prilej lui Șerban Cioculescu să facă una din rarele previziuni împlinite din literatura română. Să-l trimită pe Eugen Ionescu să scrie teatru. Deocamdată, însă, autorul nu se grăbește să devină dramaturg. Perseverează în critică, scriind . . . un roman critic, publicat în două numere din revista nou înființată a lui Pavel Costin Deleanu, « Ideea Românească » (Anul I, nr. 2—4, 1935, Anul II, Nr. 5—10, 1936). Cu ani în urmă, am dat din întîmplare peste acest text uitat* . Am vrut să-l frunzăresc doar, căeram grăbit, dar l-am citit pe tot, pe nerăsuflate, în picioare, acolo în garaj, unde descoperisem revistele. Încercam, pe măsură ce-l parcurgeam, un sentiment aproape patriotic: ce bine că faza românească a lui Eugen Ionescu e încă și mai bogată ! Și ce grozav că își extinde *nu*-ul său fenomenal, aplicîndu-l literaturii franceze, oricum mai bogată și mai generoasă în exemple ! Și ce păcat că autorul e uituc ! Cum poate rămîne un astfel de text îngropat în « Ideea Românească »? Iată însă că autorul și-a adus aminte, cu ajutorul prietenilor din România, de această mare năzbîtie literară din tinerețe, care apare acum « traduit du roumain », la Gallimard, c-o prefață a sa și-o postfață pertinentă semnată de tizul mai tînăr și ionescolog, Gelu Ionescu. Se pare că recitindu-se, Eugen Ionescu s-a plăcut. Ca un general care, uitîndu-se în oglindă, se vede sublocotenent: tînăr, vînjos, cu ochii după . . . idei și cu tot viitorul în față. (Știm c-a avut întotdeauna mare slăbiciune pentru armată, se dă în vînt după comparațiile armate). I-a plăcut și s-a lăsat tradus (cursiv și îndemânatic, de Eugen Costineanu, cu participarea fiicei dramaturgului, Marie-France Ionesco, primul semnînd, uitasem, și-un « avant-propos »). Ajuns el însuși la faima lui Hugo, și tot genial, Eugen Ionescu se apără, în prefață, spunînd că era « foarte tînăr » cînd a comis textul. Îi minimalizează, cu modestie, meritele. « Am vrut mai ales să mă amuz, să scandalizez, și mă arătam deja neîncrezător în literatură și-n literați ». E clar însă că nu regretă nimic, poate doar faptul că atunci s-a plictisit repede de Victor Hugo, după ce-i parcursese — oho ! întreaga operă și n-a mai terminat « prezentarea ». (Adaug în paranteză că, pentru întregirea portretului scriitorului francez de azi, ar trebui transpusă în franțuzește și cartea « Nu » — unică prin verva scînteietoare care răscumpără nedreptățile făcute grațios (mai mult sau mai puțin) unor mari scriitori — cît și *toate* studiile și cronicile răspîndite prin revistele românești ale timpului.) Să mi se ierte pedanteria, felul atît de ocolit, prudența cu care mă apropii de « Hugoliade », cum se numește acum cartea, rimînd poate, în subconștient, cu « Țiganiada », « Mihaiada » ori « Ștefaniada ». Dar însemnările mele sînt mai degrabă prezentare decît aforisme.

S-a pronunțat cuvîntul « aforisme ». Avem în față o lungă înscenare de aforisme inventate. Focuri de artificii aruncate năstrușnic peste opera lui Victor Hugo în lung și-n lat, semănînd-o cu vînt (cu cuvînt) și culegînd bucuros furtună.

Și-a dorit Victor Hugo aplauze? (« Aplauzele sînt dulceața succeselor mele »). Le va avea. Cercetătorul îl asediază la început timid, apoi din ce în ce mai dezlănțuit, mai strîns și mai aforistic. « Vanitatea diriguitoare l-a îndemnat pe Victor Hugo să vrea să fie un mare literat ». Sau, ceva mai jos: « S-a "realizat" grație vanităților, invidiilor, geloziilor și tuturor mobilelor meschine și care nu se mărturisesc din rușine ». Vanitatea e deci factor comun. Și ceva mai la vale: « tot timpul cît a trăit și a scris despre iertare, bunătate și sentimente frumoase nu și-a uitat criticii și i-a insultat (pe Nisard, pe Merimée, pe Montalambert), în memorii, în proză, în versuri, cu orice ocazie, denumindu-i: măgari, mișei, derbedei, otrăviți etc. »

Camil Petrescu vedea (pretindea că vede și chiar a văzut două-trei) idei (Altfel, era cam surd). Eugen Ionescu vede și el idei. Dar această vedenie îl face să rîdă. Scrisul său emană bucurie, în sensul creației brâncușiene. Un hohot de rîs homeric, hugolian, na ! este această « hugoliadă » — care, punînd la bătaie toate armele rîsului — de la parodie la anti-teatru, se transformă aproape în omagiu. Vehemența negației sună ca o odă. I-ar fi plăcut chiar lui Victor Hugo, bătrîn, această evocare « aforistică » a primei jumătăți de viață furtunoasă a domniei sale. Mai ales lipsa de caracter, lăudăroșenia, mania scrisului și . . . și . . . tandrele-i aventuri amoroase. Un personaj extrem de viu și de interesant se conturează în paginile prezentării. Ar rămîne oare la fel de interesant dacă, în loc de Victor Hugo, l-am numi altfel? Oricum altfel? Da, cred că da. Vreau să spun că biografia aceasta are valoare literară în sine. E un adevărat roman. Un mic roman, de tip balzacian, cu prezentarea tacticoasă a strămoșilor, părinților, protagonistului, descrierea cadrului etc. plus, e drept, acea vorbă în doi, trei, patru, cinci peri, care, de la o vreme, te face atent și te-ndeamnă să reiei lectura, spre a citi-o în altă cheie. Acum stau și mă întreb: e sau nu e roman? Un mic roman? Nu e ! E o mică viață romanțată, o « biografie » scrisă, așa cum observă și Gelu Ionescu, în răspăr. Adică, transformînd pioșenia, cerută în astfel de ocazii, în rîcă, gîlceavă, căutare de nod în papură, făcînd din eroul presupus a fi elogiat și adulat, un client de tribunal, ce nu se mai poate în nici un fel apăra, sub avalanșa de acuzații, care de care mai monstruoase. Și mai umane. Ca să fiu sincer: parcurgînd « biografia », îți crește stima pentru Victor Hugo. Acesta se arată a fi fost om, om din cap pînă-n picioare. A avut și el necazuri cu cărțile, cu piesele, pe care prietenii « le ajutau să nu cadă de tot », a scos prefețe revoluționare (« cînd revoluția era la putere ») și a avut iubite; ba a fost chiar prins în flagrant delict de « conversație criminală », vai de capul lui ! Eugen Ionescu ameliorează aureola maestrului. I-o aruncă în praf, îi dă un șut, o dă de-a dura, ca pe un cerc. După aceea o șterge, i-o pune pe cap și-l pupă pe frunte. Bănuiala că făuritorul « Mizerabililor » i-a fost simpatic se adeverește. Altfel nu s-ar fi apucat să strîngă atîta material documentar. Să frunzărească periodice, să citească monografii, să buchisească în presa timpului. Eugen Ionescu nu-i capabil de ură și încă de-o ură atît de sistematică și de îndelungată . . . De-ar fi continuat « prezentarea », nu putem ști dacă, în următoarele două capitole, n-ar fi procedat invers, după o schemă deja folosită în « Nu »; făcîndu-l pe Hugo genial la loc, mare imens; spunîndu-i că avea dreptate să-și compare opera « cu munții Alpi » și că această operă e, din păcate, puțin cunoscută și rău înțeleasă; că, în fine, la statura sa, ar fi meritat mai multe femei, și nu de condiția erotică a unor Juliette Drouet, ori Madame Biard, nereprezentative pentru geniul feminin francez.

Eugen Ionescu este printre primii critici români și francezi care a demonstrat că despre un mare scriitor român sau francez poți spune și-așa și altmintrelea, cu egală îndreptățire. Poți să spui, *dacă-ți dă mîna*. Dacă ai condei de diamant, ca Arghezi, care și el i-a spurcat pre mulți. Dar frumos, aș spune de la o augustă înălțime. Sau dacă ești Eugen Ionescu. Faptul că în urma « prezentării »,

* Capitolele II, III, IV aveau să se retipărească apoi în « Secolul 20 », nr 2/1972 sub titlul « Un pamflet anti-hugolian ».

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Victor Hugo n-a luat atitudine e (« într-un fel », cum ar zice critica de specialitate) scuzabil. Dar că mari și tîrșiți polemiști ca Arghezi, Camil Petrescu n-au sărit ca arși, făcîndu-l zob pe necunoscutul de atunci, acest fapt demonstrează că execuția a fost magistrală. Și poate chiar le-a picat bine, că le-a pus sîngele în mișcare. Dar să nu ne îndepărtăm de subiect. E sau nu e această prezentare o « biografie »? Dacă stau și mă gîndesc bine, nu e. E mai degrabă o teză de doctorat. Și așa mai departe. Problema încadrării într-un gen rămîne deschisă, cum s-a observat. Și nici măcar nu e atît de importantă. Important e faptul că toate observațiile pe care criticul le aduce scriitorului Victor Hugo sînt îndreptățite.

Tonul persiflant, românesc și romanesc, să nu ne inducă în eroare. Eugen Ionescu face o critică serioasă, profundă, a poeziei lui Victor Hugo, care, după Ch. Maurras, citat în text, ar reprezenta « momentul de cădere al poeziei franceze », în timp ce poezia franceză modernă n-ar fi decît « maladia Hugo devenită cronică ». Aprecieri excesive, dealtfel. « Cultul pentru Victor Hugo, valurile necontenite și asfixiante de elogii — se spune într-un post-scriptum la prima parte a studiului (iată că i-am zis, în fine, și studiu), nu înseamnă decît voința îndîrjită a francezilor de a avea și ei un Goethe al lor — voință cu atît mai îndîrjită, cu cît e însoțită de o amară căință ».

Omul care « de la 14 ani voia să fie Chateaubriand sau nimic », care avea dezvoltat doar « centrul facultăților verbale » a fost, aflăm, « un om mare tipic ». Cum adică tipic? N-am auzit acest cuvînt. « A știut să nu fie nici al lui, nici al lumii: el credea că este al lui și lumea credea că este al ei. Condiție esențială a gloriei, a știut să fie și să nu fie al tuturora, adică reprezentativ. A fost, cum se cuvenea, de-o mediocritate exemplară. A fost banal, comun, ascultător al gloatelor și dusul lor de nas. A aparținut perfect momentului istoric, rob al tuturor momentelor istorice ale vieții sale ». Desigur, ar fi absurd să ne apucăm să verificăm justețea tuturor afirmațiilor. Mai ales asupra « mobilelor meschine care nu se mărturisesc din rușine » insistă criticul. Vehemența-i se îndîrjește în a le scotoci, a i le descoperi, a le etala. Omul Hugo este anchetat pentru operă, iar geniul îi este pus în ghilimele. Fantezia își desface larg și creator aripile și un drăcușor își bagă coada în fiecare avalanșă de ponoase descoperite ca din întîmplare. Ne uimește talentul cu care sînt orchestrate viciile, reale sau închipuite, ale personajului, în așa fel încît să rezulte o mare pramatie. Ba pamfletarul merge pînă acolo, încît îi pune în cîrca lui Victor Hugo și cele 150 de volume ale sale! (ale lui Victor Hugo).

Deci, dacă în ce privește cantitatea de adevăr, cîtimea de veridic cuprinsă în toate acuzațiile referitoare la om, nu ne amestecăm, mulțumindu-ne doar să spunem că ele ne satisfac din punct de vedere *literar*, tocmai pentru că sînt înflorite, cu totul altfel stau lucrurile cînd e vorba de opera în discuție. Sînt de acord cu toate observațiile aduse poeziei. Cu precizarea că nu-i vorba numai de poezia lui Victor Hugo, ci de o întreagă tendință lirică. « Instituția » lirică Victor Hugo, cum observă în prefață, cuminte și înțelept, Eugen Ionescu, cel de azi. În primul rînd este criticată poezia cantitativă. Suflul « hugolian », care își iese din rosturi, devenind suflu în sine. « Un prelung sos retoric ». Legenda secolelor se crează în detrimentul legendei clipei, singura, care, de fapt, interesează lirismul. Emoția, substanța poeziei, e o licărire fragilă, pe care dacă o întinzi pe durată de secole, o pierzi de tot. I se reproșează, de asemenea, lipsa de sinceritate și făcătura. « Astăzi, literații caută să învețe meșteșugul prin care să-și uite meșteșugul: meșteșugul prin care să revină la trăirea nativă a emoțiilor, la eliberarea de elocvența hugoliană. Dar elocvența hugoliană, comoara mediocrităților, genialitatea mediocrităților, suma grandioasă a locurilor comune, — este un obstacol, greu de învins, așa încît s-ar putea zice că poezia este mai mult sau mai puțin realizată, în măsura în care se eliberează

de Victor Hugo și îl biruie pe Victor Hugo ». Aș spune că aceste observații sînt mai valabile astăzi decît în 1935. « Sosul retoric » a invadat o mare parte a poeziei moderne și autorii epopeici nici măcar n-au scuza că sînt . . . Victor Hugo. Voi mai cita un mic paragraf în legătură cu tendința spre literaturizare.

« Dealtfel, nu pricep cum emoțiile, durerile, strigătele, plînsul ar putea avea „valoare". Ele nu pot fi decît durute, mici, omenești cum sînt, fără stele. Cînd vrei să le dai stele, preschimbi emoția în elocvență și, fără a deveni astru, ea nu mai este nici emoție pură, ci emoție alterată, carne fezandată. Dacă din durerile noastre omenești, durerile noastre de viermi, faci literatură, își videază și substanța lor de vierme. Ca emoția să se înalțe, trebuie să treacă în poezie fără *să-și dea seama, naiv, fără tehnică și fără talent* » (sublinierea noastră). Este o artă poetică aici, la care subscriu. Literatura trebuie deliteraturizată, umanizată, adusă cu picioarele pe pămînt, încărcată de jale și de durere. Simplă și teribilă ca existența însăși. Ar fi multe de spus despre arta cu care se comunică ideile. În primul rînd, criticul își așează scrierea la o răscruce de genuri, într-un loc de unde pornesc toate direcțiile posibile, trăgînd, cu abilitate, foloase din ambiguitatea încadrării. Cum am văzut, nici eseu, nici proză, nici laie, nici bălaie. Dar: și eseu și proză și biografie, și « aforisme », și laie și bălaie. Această creație mai are și o importanță specială pentru istoricul literar. Pe lîngă inteligență, vervă, spirit combativ, curaj nebun etc. ne relevă dramaturgul în formare. E un cuib din care par a-și lua zborul potîrnichile anti-păsări ale replicilor ce nu se adună decît cu hohote de rîs. Absurdul plutea în aer. Pana lui Eugen Ionescu prinde de pe acum cîteva frînturi de limbă. Cimilituri. Cînd Sophie, mama poetului, cea care « i-a impus lui Victor să fie poet » e bolnavă, dar tot mai are puterea să observe că Victor nu compune, se petrece între ea și fiu următoarea scenă:

« Sophie, palidă, își întoarce capul spre el și face efort să vorbească.

— O, spune ea cu voce stinsă.

— De l'eau? — întreabă Victor, crezînd că Sophie cere apă.

— Nu, O-da.

— Oda?

— Da, oda pe care trebuie s-o scrii pentru premiul Academiei din Toulouse! Ai scris-o?

— Nu.

— Scrie-o aici, acum, îi spuse ea cu voce stinsă. »

Capitolul II e numit chiar « Înscenare ». Se apelează la parodia poveștilor pentru copii, spre a se ridiculiza durerea falsă, mimată, a celui incapabil, după părerea autorului, să privească în față, să trăiască bărbătește drama. « Codrule, nu l-ai văzut pe poetul meu? Tufișurilor, nu îl ascundeți voi? Apelor, nu a venit să-i răcoriți voi fruntea arsă? » « Ba ba, zice un rîu, a fost aici, s-a oglindit în apa mea . . . » etc. Toate aceste tehnici, tertipuri și chichițe, aplicate acum, cam la întîmplare, pe un mare poet, vai, pe Victor Hugo, care nu putea fi « de-o mediocritate exemplară » și nici « genial și prost », își vor găsi mai tîrziu adevărata matcă, vor înflori atît de spectaculos! Eugen Ionescu epuiza în acest studiu setea sa de creație aplicată pe mari personalități. De-acum încolo va trece la anonimi. La domnul și doamna Smith și la pompieri. Un cuvînt de laudă și pentru momentul spiritual românesc al deceniului patru, cînd se manifestau, parcă într-o extraordinară întrecere, personalități formate sau în formare, ca Arghezi, Blaga, Barbu, Camil Petrescu, Eugen Lovinescu, George Călinescu, Ionescu, Cioran, Eliade, Comarnescu, Noica, Pandrea (și nu i-am numit decît pe cîțiva); și cînd o revistă necunoscută, cum era « Ideea românească », își putea permite să publice o asemenea bijuterie. (În numărul 2—4,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Ionescu mai inserează o însemnare despre poezia lui Arghezi şi o recenzie a volumului « Şantier » de Mircea Eliade).

« Prezentarea, dar mai mult aforismele » lui Eugen Ionescu reprezintă, prin duritate, vehemenţă, inteligenţă, nerv şi putere de sinteză, momentul de vîrf al antiromantismului de un anumit tip. Momentul de vîrf al dispreţului nu atît pentru autorul *Contemplaţiilor*, personal, cît pentru atitudinea lui faţă de poezie şi creaţie. Atacînd curajos, cu praştia, statuia lui Victor Hugo, Eugen Ionescu a înviat însă bronzul, care i-a spus cu părintească blîndeţe: « Dă, mă! Dă, că nu mă doare! »

Surprins, asediatorul s-a roşit, şi-a luat praştia şi ghiozdanul cu pietre şi, aducîndu-şi aminte de prezicerea lui Tiresias-Cioculescu, s-a apucat de teatru. Dar nu înainte de a se mai coace absurdul lumii noastre.

Anii '40 îl găsesc pe Eugène Ionesco angajat în mişcarea franceză de Rezistenţă. Departe de România, cel care, la 23 de ani, scriind eseul polemic Nu — Bucureşti, 1934 —, *contestase, într-un gest de frondă juvenilă, scriitori consacraţi precum Tudor Arghezi, Ion Barbu, Camil Petrescu, răspunde, acum, teroarei fasciste printr-o matură opţiune politică. În cadrul emisiunilor culturale transmise prin postul de radio marseillez, Eugène Ionesco iniţiază un ciclu de prezentări ale celor mai marcante figuri aparţinînd culturii româneşti. Admiraţiei sale niciodată dezminţite pentru Caragiale şi Urmuz, i se adaugă dovezile de preţuire pentru lirica lui Tudor Arghezi şi a lui Lucian Blaga. Ionesco este, astfel, primul care — după mărturia lui Ştefan Roll, în revista* Luceafărul *din 3 aprilie* 1971 *—, alături de prietenul său Ilarie Voronca, îl face cunoscut publicului francez pe autorul* Cuvintelor potrivite *şi pe acela al* Poemelor luminii.

Secolul 20 *oferă, în paginile ce urmează, unele creaţii argheziene tălmăcite în acei ani de restrişte şi de speranţă, şi trimise, spre publicare, revistei* Cahiers du Sud. *Ele au văzut lumina tiparului, în paginile prestigioasei reviste din Marsilia, în numărul din noiembrie* 1943.

EUGÈNE IONESCO
tălmăcind din
TUDOR ARGHEZI

L'Androgyne

Si rare est ton duvet,
Dis, qu'on te prend pour une femme.
Des sourcils
De petite fille,
Des aisselles
d'adolescente.
Tes jambes
Sont des demoiselles,
La hanche large
Et profonde
Comme sous une robe,
Tes oreilles, on dirait
Des coquilles d'escargot,
Deux boucles ou deux crochets,
Deux perlouzes, deux pendants,
Et (crénom) ta charogne
Sent le miel
Et la rose.
Ta main
Est comme la crème.

* Poèmes parus dans la revue *Cahiers du sud*, n° 261—novembre 1943.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Tes doigts — on les a dessinés
Jumeaux pour qu'ils se ressemblent —
Tes doigts sont comme des cocons.

Ta peau, est peau de mirabelle,
Ecailles de verre, tes ongles,
Ton œil poignarde,
Ta bouche sous le duvet
Est une agrafe de perles.

A tes lèvres la fontaine
Apporte l'eau et se renverse
La vierge rien qu'en te voyant
Devient enceinte, par miracle,
Car en soulevant la paupière
Tu la piques avec trois fourmis.

Ta mère a du être mandore,
Biche ou roseau,
Dans ses entrailles a dû porter le fruit
Du fantôme d'un Roi,

Car tu n'as certainement pas
Pu naître d'hommes ordinaires.

Ce n'est qu'à rebours, et mauvaise graine
D'une fondrière inconnue
Souillée par les piétinements
D'un incube aux cornes de glace,
A la crinière de brouillard,
Aux mamelles de neige,
Que peut naître un pareil enfant.

De tels accouplements, de telles noces.

A la fin des fins,
Te voilà voleur sur les routes.

Tiens, prends une cigarette.

JULOT

Piquant comme une pointe
Etincelant comme une épée
Etourdi comme un moineau
Incapable de garder son secret

D'une seule monnaie il en fait deux
Comme vous le voudrez: Napoléon ou Louis
En chuchotant ses formules magiques
D'une seule monnaie il en fait même trois

Il a un marteau muet
Qui frappe sans qu'on l'entende
Son enclume est comme de la terre glaise
Et tous ses outils sont tendres

Il transforme le métal en pâte
En soupes, en cendres, en sauces
Les fait réduire après les avoir ramassés
Les change en un fromage énorme

Il les pique de saphyrs
Les égoutte, les écrase, les grille
Et en sort des cuillerées pleines
D'œufs d'or

En prononçant une prière
Qu'il est seul à connaître
Il transforme un charbon ardent
En joyaux et en parures

Du pètrin,
Il a retiré avec sa main
Une grande flamme
Qui a illuminé sa face et sa poitrine

Pour ses innombrables miracles
Julot est en prison depuis huit ans.

(Fleurs de Moisissure)

LE PROMIS

Si tu étais mon pâturage
Avec des pâquerettes
Je serais ce blanc taureau sans tâche
Qui te broûterait au crépuscule
Les genoux pliés
Sous le joug de tes bras.
Je monterais vers tes cieux nus
Au sommet de tes montagnes lunaires.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Nous nous attarderions au disque de la lune
Pour labourer les vallées de craie rouge
Pour semmer les citronnelles et les menthes sauvages.

Couche-toi, paresseuse, entre mes cornes,
Sois mon collier de chair,
Toi ma maîtresse, comme l'or rayonnant
Et dont tremble en s'approchant le taureau.

(Le livre du soir)

LANGUEUR

Notre fille est bien malade
Notre fille de langueur.
Une épine de malheur
A piqué son pied si fin
Parmi les lys et les thyms.

Fille, ne t'ai-je pas dit
De chausser chaussures d'or,
De t'enfermer dans la tour
De charmer sentiers et cours
De vivre en le Saint Esprit
De planer comme un nuage
Au-dessus des marécages.

Ne t'ai-je dit, aux talons
De mettre la fleur des monts
Comme un astre, de très loin
Caresser buissons et foins ?

D'être la fleur qui sépare
De la boue sa splendeur.
Tout en haut elle se pare
En quelques jours, elle meurt.
Te l'ai-je donc dit en vain
Chaque soir, chaque matin ?

La fille languit sans mot
Sur son lit, fragile et blême
Comme sur un plateau
D'argent, un chrysanthème.
Car je n'ai pas été là
Pour te faire avec mes doigts
Pour tramer tes chairs, tes voiles
En anneaux et en étoiles.

J'aurais pris pour tes regards.
Paupières de nénuphars;
La rosée pour tes prunelles
Sous les cieux des ètincelles;
Pour tes seins, deux jeunes merles
Et chacun dans une perle;
Pour ta face qui sourit
Des topazes, des rubis.

Je serais allé pour voir
Le blé monter dans le soir
Le ruisseau heurter la pierre
Le jour tisser sa lumière
Et le vent qui pose, immenses,
Ses ailes sur le silence.
Et suivant tous ces modèles
J'aurais fait tes chairs, tes os,
Et ton âme serait telle
Une épée la pointe en haut.

Mais, en somme je préfère
Que tu sois comme tu es
Et que tu blesses ton pied
Parmi les fruits de la terre.

A CACHE-CACHE

Mes enfants, je vais jouer une fois
Avec vous, un jeu ètrange,
Je ne sais quand cela sera,
Mais sans faute nous jouerons une fois
Une fois peut-être au crépuscule.

C'est un jeu malin de vieillards
Avec des enfants comme vous, des fillettes comme toi,
Jeu de domestiques et jeu de maîtres,
Jeu d'oiseaux, de fleurs, de chiens,
Et chacun le joue bien.

Nous nous aimerons, sans doute toujours
Rassemblés autour de la table
Sous les bâches du bon Dieu.
Un jour la jambe s'engourdira,
La main sera gauche, l'œil éteint, la langue pâteuse.

Le jeu commence comme le vent.
Moi, je vais rire, je vais me taire

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Je me coucherai sur la terre
Je resterai sans dire un mot
Par exemple auprès d'un arbre.

C'est le jeu des Saintes Ecritures
Qu'a joué même Notre Seigneur Jésus-Christ,
Et d'autres saisis de froid et de chaleur
Après quelques tremblements pieux
Ont fini le jeu en beauté.

Vous, ne vous attristez pas trop
Quand on me prendra et qu'on me mènera au loin,
Quand on me fera une sorte d'enterrement
Pour m'enfouir dans la glèbe, durcie ou molle.
Le jeu est tel: il commence par la mort.

Sachant que Lazare a ressuscité,
Ne vous attristez pas, vous, attendez
Comme s'il n'était arrivé
Rien de neuf, rien d'étrange.
Pensez à jouer parmi nos frères.

Le père a pris soin de vous
Il vous a laissé du bétail, des granges,
Des pâturages, des brebis, des chaumières
Pour toutes sortes de besoins
Et pour la nourriture.

Tous ressusciteront, tous reviendront
Un jour chez eux, chez leurs enfants
Chez leurs femmes qui tricotent et pleurent
Parmi leurs génisses, parmi leurs agneaux
Comme tous les hommes casaniers et vivants.

Vous, mes enfants chéris, grandissez
Gais, bien portants, souriants,
Comme cela se passe de tout temps.
Pour l'instant, mes petits anges
Votre Papa s'absentera pendant un mois.

Ensuite il y aura un retard
Et ensuite encore un retard
Le Papa n'aura pas la force
De revenir à pied de l'au-delà
Dans le délai convenu.

Et vous, vous êtes devenus grands
Vous vous êtes rangés
Vous avez appris beaucoup de choses
La Maman tricote des bas
Mais le Papa n'est jamais revenu.

Mes poussins, mes oisons, mes enfants,
Le jeu le veut ainsi,
On le joue à deux, on le joue à trois,
On le joue à tant que l'on voudra
Ah, que le diable l'emporte. . .

(Paroles assorties)

INCERTITUDE

Le lierre de l'azur
Pend très bleu à ma fenêtre
Où descendent les fils purs
D'astres que je veux connaître.

L'âme comme une éponge
Lentement boit les pleurs
Des étoiles et des songes
Qui brillent parmi les fleurs.

Dans la trame des tristesses
La nuit me prend sans crier
Et ses cils Dieu les laisse
Tomber dans mon encrier.

J'ouvre le livre: il se lamente
Cherche le temps, le temps s'en va.
Je veux chanter et je ne chante
Je suis ici et ne suis pas.

Ma pensée à qui est-elle ?
Dans quel conte et quand et où
Maintenant je me rappelle
Qu'autrefois j'étais dans tout ?

J'écris là, près de l'étang
Vers l'oubli tous allez-y
Et je mets au bas du chant
Mon nom:

TUDOR ARGHEZI

(Dernier poème du recueil « Paroles assorties »)

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

EUGEN SIMION

ALBUL ŞI NEGRUL

Le Blanc et le Noir este o carte de desene şi comentarii în marginea desenelor apărută la Editura Erker din Saint-Gall. Autorul este dramaturgul Eugène Ionesco, aflat la a doua lui încercare de a se exprima şi altfel decît prin intermediul cuvintelor. Prima este din 1969 *(Découvertes)*, seducătoare carte de confesiuni, însoţită de desene deliberat naive, copilăreşti, de o puritate, totuşi, ce te pune pe gînduri. Cum am dovedit recent *(Întoarcerea autorului)*, Eugène Ionesco descoperă prin ele lumea pierdută a copilăriei, lumina primei dimineţi a lumii. Nu ştiu dacă amintirea copilăriei a provocat liniile acestea ce urcă şi coboară în ritmuri imprevizibile sau liniile (desenele) au readus în minte lumea copilăriei. Desenele de acum par a avea o funcţie mai precisă: o funcţie terapeutică. Cel puţin aşa susţine autorul. El se află în vacanţă, departe de Paris, şi face în fiecare zi drumul de la hotel la atelierul unui prieten îndatoritor. Ajuns aici, scriitorul îşi pune un halat de lucru şi, ajutat de un meşter, execută operaţiile necesare unei litografii. E mulţumit, este chiar senin, eliberat de angoasă, desenează cu plăcere. Traduce, apoi, în cuvinte, impresiile sale despre desenele acestea în care *Albul* şi *Negrul* se confruntă, îşi întorc spatele cu mînie şi, la urmă, se îngăduie pe foaia albă.

Am în faţă exemplarul nr. 66, dăruit de autor într-o dimineaţă frumoasă de septembrie, în Cafeneaua *Le Dôme* de pe Bd. Montparnasse. Privesc mai întîi desenele tremurate, nici figurative, nici abstracte, figuri stranii, ieşite din mîna unui om care (sîntem avertizaţi) nu ştie să deseneze. Unul reprezintă un manej,

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

altul — mai complicat — un arbore de care spînzură capete groteşti triunghiulare. Trag cu ochiul la comentariul de pe cealaltă pagină. Ionesco îl numeşte arborele răului şi are impresia că figura rîzătoare care atîrnă de ramuri seamănă cu « ce pauvre idiot d'oncle ». Nu-l pot confirma, necunoscînd pe sărmanul unchi, capu care atîrnă este însă — aste se vede limpede — de tot hazul. Din tulpina altui *arbore* cu ramuri negre răsar capete triunghiulare cu urechi dreptunghiulare sau sferice. Fantasme ce se pot analiza (psihanaliza). Mă abţin, trec mai departe, şi mai departe dau tot peste capete de oameni însoţite, acum, de capete de cai. Ele se sprijină pe nişte tulpini fragile de flori. Capetele nu sînt groteşti, nu înspăimîntă, par mai degrabă să-şi ia zborul. Par, cu adevărat, sau mă las influenţat de comentariul autorului? Desenul următor reprezintă un cap de rinocer, o mască, altă mască, un cap de clown, un cap de copil care iese direct din trup şi alte figuri inextricabile, unele albe, altele negre. Un manej, deci, prins de un ochi ce se înveseleşte privind rotirea nebună...

Două capete negre răsturnate şi două capete albe în poziţie normală introduse într-o coroană imensă şi impunătoare ca un castel. Sus, în colţul din stînga, un alt cap sau o casă (nu ştiu cum să-i spun) care pare izolată şi tristă. Ea (el) veghează cu aer resemnat drama regală. Pe margine, autorul notează: « o să vedem, în cîteva zile, reluarea *Regelui se stinge*, la Odéon »... Încep să văd legătura între coroana care înghite atîtea capete şi umoarea rece a dramaturgului provocată de lectura regizorilor. O lectură rea, programată. Merg mai departe şi aflu o cruce solitară şi mai multe figuri spînzurate de bare negre. Vreau să văd cum explică autorul această compoziţie, dar autorul se scuză politicos că nu poate interpreta desenul: « mîna a făcut ceea ce i-a plăcut... » Urmează alţi arbori, alte cruci, alte capete spînzurate, albe şi negre, într-o simetrie aproape perfectă. Apoi un superb, tînăr, viguros arbore care îşi lasă aripile în jos, într-o atitudine de resemnare mîndră. N-are flori, n-are fructe, este singur, dar nu înfrînt în singurătatea lui. Două pagini mai încolo, dintr-o mică inimă răsare un arbore mare. Acesta, da, are flori cu două, trei şi chiar patru petale. Flori albe şi negre, ieşite din acelaşi trunchi viguros. Desenul îmi aminteşte de *arborele vieţii* din iconografia populară, numai că Ionesco a introdus un element nou, angoasant: arborele încărcat de flori albe şi negre este separat de inimă. O ruptură care s-ar putea să coste şi inima şi arborele...

De la desenele, de o naivitate — îndrăznesc să zic — puţin calculată, mă întorc la textul pe care l-am parcurs în fugă voind să văd cum explică Eugène Ionesco aglomerarea de arbori, capete triunghiulare, cruci singuratice. Recitesc comentariul şi-mi dau seama, odată în plus, de puterea cuvintelor de a transforma pînă şi un dezastru într-o sărbătoare. În textul lui Ionesco, arborii singuratici, crucile şi capetele spînzurate par nespus de strălucitoare, opoziţia dintre alb şi negru ia proporţii shakespeariene. Dar nu pînă la capăt, nu pînă la consumarea tragediei. Înainte de a se petrece iremediabilul, intervine o propoziţie care dă alt curs textului. Ionesco este neîntrecut în astfel de răsturnări. Confesiunea lui este un spectacol de inteligenţă şi fantezie. Marele dramaturg se joacă, se amuză, desenînd la

întîmplare, ignorînd legile desenului, dar cînd trebuie să explice jocul lui cu culorile, propoziţiile devin serioase. Contemplînd un cap ţuguiat şi un arbore abandonat în tristeţea lui, scriitorul începe să se gîndească la condiţia existenţială a omului. « Blestematele chestiuni insolubile » care, de la Dostoievski încoace, tulbură conştiinţa creatorului modern, se insinuează în textul pregătit să primească în chip sărbătoresc năzbîtiile unui desenator amator. Iese pînă la urmă altceva: un eseu sclipitor despre neştiinţa de a desena, o confesiune tulburătoare (nu exagerez: tulburătoare!) despre *vînătoarea de forme*, o reflecţie cînd gravă, cînd ironică, dar totdeauna profundă, despre lupta dintre *Alb* şi *Negru*.

Ionesco acceptă un vechi şi naiv maniheism, îl răstoarnă, îl reaşează în relaţia iniţială, face, pe scurt, din lupta dintre două culori (sau dintre culoare şi absenţa culorii) o experienţă fundamentală. E o întîlnire dramatică şi revelatoare. Negrul este brutal, puterea lui de a înghiţi celelalte culori este mare, dar dacă pui o pată roşie şi una oranj, ei bine, *negrul* începe să-şi piardă forţa. Cezarismul lui se diminuează! *Albastrul* este mai neputincios, în faţa *Negrului* el trebuie protejat. Angajat în această confruntare de partea celui slab, desenatorul începe să fie neliniştit, caută soluţii de a stopa agresorul: « Mă scol de la masă, fumez o ţigare, privesc încă odată albastrul meu bolnav. Deodată, mă decid să-l întăresc atît cît pot, nu-i nimic de făcut, există fără îndoială mijloace pentru a ocroti albastrul printr-o pavăză, dar oare de ce culoare?, un gri sau un cerc alb? »... Soarta albastrului a devenit soarta unei fiinţe ameninţate de o mare primejdie. Ionesco este hotărît s-o apere cu orice chip, spectacolul suferinţei este pentru el insuportabil. Ca Jean-Jacques Rousseau, el este de părere că « suferinţa unei singure fiinţe este suferinţa tuturor fiinţelor »... Culorile devin, în interpretarea dramaturgului, nişte fantasme cu care intră el însuşi în luptă, curajos şi nepregătit, gata de jertfă şi înfricoşat. *Roşul* este răutăcios, *Albul* este pur, dar, pus într-o combinaţie specială, *Albul* poate deveni agresiv. *Negrul* este, nu mai încape îndoială, *Răul*, în opoziţie mereu cu *Binele* sugerat, după tradiţie, de *Albul* care reprezintă starea zero a culorii.

Încercînd să le asocieze, să le împace, Ionesco inventează forme aşa cum a inventat cuvinte. O veritabilă *vînătoare de forme*, încă o dată. Nu-i mulţumit de ele, n-a ieşit ceea ce a voit, nu poate să deseneze ceea ce vede (« dacă aş putea să fac ceea ce văd! »), dar se consolează repede, acceptă, în definitiv arta (spune chiar el) a coexistat din toate timpurile cu catastrofele ...Nu ştie dacă ceea ce face este tragic sau comic. « Încă de la prima mea piesă, am vrut să scriu tragedia limbajului: asta a fost comic!... » Se mulţumeşte, fiind vorba de desen, să se considere « un desenator naiv comic ». Observăm însă că desenatorul comic şi naiv nu este ocolit de problema gravă a morţii. Într-o propoziţie înghesuită într-un paragraf îi scapă o mărturisire de o extremă gravitate: « încerc să reprezint, cu adevărat, viaţa şi moartea ». Ar vrea să înveţe să deseneze tocmai pentru a sugera această confruntare dură. O pagină mai înainte părea foarte decis să apuce taurul de coarne: « Am ajuns la un punct în care trebuie să rezolvăm cu orice preţ problema morţii. Problema se pune acum cu toată acuitatea ei »... Şi, ceva mai departe: « Ne este imposibil, de aici înainte, să acceptăm inacceptabilul. [...] Nu moare,

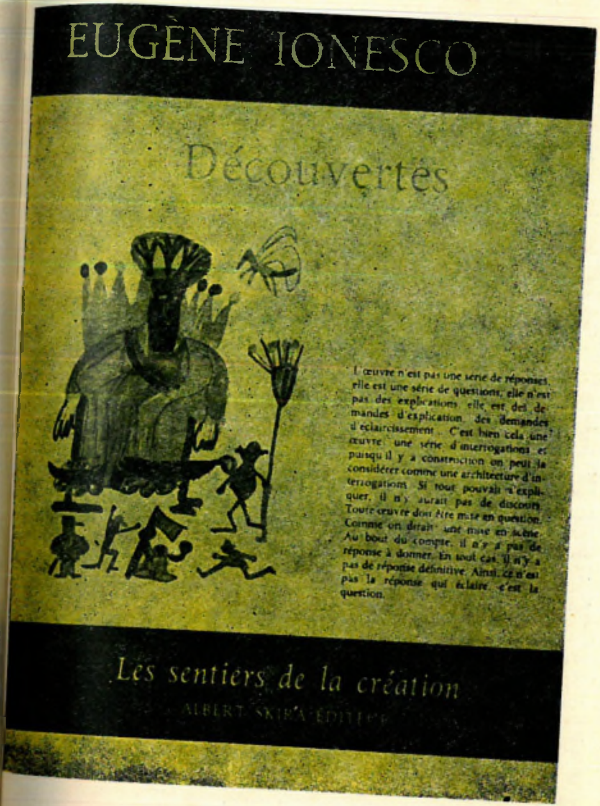
@Asociația Ziariștilor Independenți din România

şi nu moare în noi, cu adevărat, decît ceea ce nu este sacru. . . » De la o simplă problemă de tehnică a desenului, Ionesco ajunge la o temă metafizică. Şi nu oricum, nu în acel fel dibaci al eseiştilor de a întoarce lucrurile după cum vor ei: dramaturgul se implică în comentariu, face din destinul unei culori neajutorate, propriul său destin ameninţat de răul inplacabil. El ajunge astfel la întrebarea pe care n-a încetat s-o pună de cînd a început să scrie: « pourquoi on meurt ». . .

Le Blanc et *le Noir* repune grava interogaţie urmărind modul în care o culoare slabă întîmpină violenţa unei culori tari, o culoare sumbră, răutăcioasă, acaparatoare se domoleşte în faţa rezistenţei întîrjite a inocenţei. Creatorul încearcă să facă dreptate: adaugă ici o linie, pune colo un punct, strecoară o pavăză între două figuri care vor să se nimicească. Se contrazice adesea, dar în contradicţia asumată este deja o şansă. Ionesco îi găseste o denumire căreia numai el îi poate da un conţinut: « speranţa disperării ».

Albumul lui Eugène Ionesco, Découvertes, *din textul căruia prezentăm, în continuare cîteva fragmente, a apărut în cunoscuta colecţie « Les sentiers de la création », iniţiată şi condusă de Gaëtan Picon. De-a lungul anilor, trasînd, prin opere-eveniment, adevărate « cărări » în teritoriul creaţiei literare, personalităţi literare precum Henry Michaux, Octavio Paz, Roland Barthes, Michel Butor, Jean Starobinski au onorat — printre alţii — cu semnăturile lor, elegantele tomuri editate de Albert Skira.*

Paginile ionesciene, oferite în continuare, vin să se adauge capitolelor din textul lui Roland Barthes, L'Empire des signes, *recent publicate de revista* Secolul 20, *mărturisind, şi unele şi altele, despre această prestigioasă « colecţie de cultură » inaugurată, în anii '60, la Geneva.*



@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

ionesco

Découvertes

Illustrations de l'auteur

Les sentiers de la création

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

EUGÈNE IONESCO

DESCOPERIRI

. . . Poate că există mai mult orgoliu în a şti că nu ştii. Opera nu este o serie de răspunsuri, ea este o serie de întrebări, ea nu înseamnă explicaţie, ea înseamnă nevoia de explicaţie, nevoia de explicitare. Poetul, pentru a folosi acest cuvînt defăimat, este cel care ştie să vadă problemele, care vede problema acolo unde ceilalţi nu văd nici o problemă, el e acela care ştie să o, sau să le, evidenţieze, care ştie să le confere propria lor evidenţă. Aceasta şi este o operă: o serie de interogaţii şi, pentru că există construcţie, putem considera opera ca pe o arhitectură de interogaţii. Dacă totul s-ar putea explica, nu ar mai exista discurs. Orice operă trebuie să fie o punere în chestiune. Cum ai spune: o punere în scenă. În fond, răspuns nu există. Oricum, nu există răspuns definitiv. Aşa încît, nu răspunsul e acela care lămureşte, ci întrebarea.

Aveam, la Bucureşti, un profesor, duşman al istoriei literare. El era, acum treizeci şi ceva de ani—şi fusese şi înainte, căci preda de mai bine de patruzeci de ani —, în urma timpului său, un timp istoricist, psihologist, sociologist, literar; profesorul acela devansa epoca noastră, în care reacţia formalistă şi structuralistă împotriva istoriei literare atinge apogeul. Opera era, pentru el, independentă de biografia, de ideile şi de sentimentele autorului.

Ea constituia în sine o realitate autonomă. Profesorul acela, autor, între altele, al unei *Teorii a Poeziei* şi a unei *Ştiinţe a Literaturii*, se numea Mihail Dragomirescu. A murit puţin înainte de 1940. El pretindea că posedă criteriile absolute pentru judecarea operei şi integrarea ei exact în locul ce i se cuvine în ierarhia valorilor. Structuraliştii, lingviştii, for-

---

Reproduceri din desenele lui Eugène Ionesco la volumul *Découvertes*.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

maliştii, gramaticienii de azi pot vedea în el un precursor care, fireşte, nu dispunea decît de procedeele furnizate de ştiinţele umane ale timpului. Utilizînd metodele sale, el credea că poate afirma cu certitudine dacă o operă e « genială » sau « de talent » sau numai « de virtuozitate ». El măsura geniul, îi constata absenţa, dădea reţete infailibile pentru criticii literari. El înţelesese, în mod sigur, că istoria literară, psihologia şi sociologia nu fac decît să se rotească în jurul operei fără a o pătrunde, că aceste discipline vorbesc de altceva decît de operă, ele rămîn în vecinătatea ei. Din păcate, el însuşi, deşi se considera plasat nu în context, în proximitatea operei, ci în chiar inima textului, în esenţa operei, comitea cele mai grosolane erori, atunci cînd dădea exemple pentru a-şi ilustra teza. Geniile şi talentaţii pe care-i alegea, sigur de metoda sa, erau cei mai proşti şi mai ridicoli poeţi şi prozatori ai ţării sale, ai epocii sale. Îi lipsea ceea ce nu a fost niciodată definit: gustul, discernămîntul. El nu putea sezisa insezisabilul. Dar tentativa sa era pasionantă şi cred că, în acel moment, unică. El descoperise acest lucru extraordinar, extraordinar de simplu, care începe să fie redescoperit acum, şi anume că literatura există în literatură, ea nu se află nici în ideile ce se pot degaja dintr-o operă, nici în sentimentele, nici în psihologia, nici în realitatea socială din care poetul îşi extrage materialul pe care-l transfigurează. Poezia este identică cu poezia, adică: poezia este exact tot ce nu este altceva decît poezie; iată marea revelaţie după atîtea rătăciri şi poticneli. Dar ce altceva mai este poezia? Despre ea s-ar putea spune, ca despre Dumnezeu, că este cea care este . . . poezie, adică nici muzică, aşa cum s-a crezut, nici sociologie, nici matematică, nici istorie, nici chimie, nici politică, nici morală, nici ideologie.

Ca student, îmi alesesem, evident, un alt model decît profesorul meu: pe Bendetto Croce, al cărui *Sistem de estetică* şi a cărui carte despre *Estetica privită ca ştiinţă a expresiei şi lingvistică generală* mă făcuseră să înţeleg că metoda istoricistă putea completa foarte bine un criteriu non-istoric. Croce mă învăţase că fondul şi forma se contopesc într-una şi aceeaşi entitate care este expresia, o sinteză vie, expresia fiind realmente o structură, cum se spune astăzi. Croce mă mai învăţase că poezia este cunoaştere, dar nu cunoaştere logică, ci cunoaştere intuitivă, intuiţia lirică constituind a doua posibilitate de cunoaştere după cunoaşterea noţională. Această cunoaştere este în egală măsură invenţie — ea fiind intuiţie şi expresie, şi în acelaşi timp structură — şi istorică, pentru că ea se reînnoieşte şi pentru că singurul criteriu valoric al unei opere—pe care, urmîndu-i modelul, îl consideram just — este noutatea, originalitatea acesteia. Din moment ce există originalitate există valoare, valoare estetică, pentru că există intuiţie lirică, expresie.

Aceşti doi magiştri nu mă convinseseră, totuşi, că se poate determina în mod ştiinţific valoarea unei opere literare, nici măcar esenţa literaturii. Originalitatea expresiei nu e decît o prezumţie a valorii sale, ea este o condiţie necesară a acesteia, dar probabil nu o condiţie suficientă.

Abia cînd l-am citit pe Flaubert, mai precis *Un Coeur simple*, am avut cu adevărat revelaţia literaturii. Cred că împlinisem doisprezece ani. Flaubert e acela care m-a făcut să înţeleg că literatura nu rezidă în ceea ce spui, ci într-un anumit mod de a spune, într-o anume calitate ce rămîne indefinisabilă încă şi astăzi, probabil întotdeauna. Se poate determina unde nu este şi ce nu este literatură, dar nu se poate determina ceea ce este ea. Oricum, revelaţia mea a fost tulburătoare, categorică, definitivă. Literatura nu se mai rezuma la evenimente, iar eu nu mai puteam citi romane poliţiste scrise agramat şi foiletoane din ziarele vremii, romane în fascicole, pentru că mi se păreau *prost scrise*. Avusesem revelaţia modelului: acel *bine scris*, într-un cuvînt, literatura. Dacă mi s-a întîmplat să recitesc mai tîrziu lucruri « scrise agramat » a fost tocmai pentru a constata acel « prost scris ». Nu analizasem construcţia flaubertiană a frazei, nu făcusem nici un studiu asupra vocabularului său, nici semantică, nici semiologie, nici psihologie, nici sociologie, nici filozofie. Constatasem că există acolo un « ceva » care sună altfel şi pe care, interior, îl percepusem; şi mi se păruse că palpită în cuvinte, sau că le străbate, suscitată de ele, o anumită lumină, captată şi resitituită. Eşti înzestrat cu simţul literaturii, aşa cum eşti înzestrat cu ureche muzicală, aşa cum eşti înzestrat cu vocaţie religioasă. Acest tip de lumină a cuvintelor, viaţa lor, sufletul lor, eu am regăsit-o în cărţile de literatură, dar mai ales în *Les Enfantines* de Valery Larbaud, în *Amants, heureux Amants;* am regăsit-o şi la Mallarmé, dar împletită cu noaptea, în strălucirea obscură a unui Rimbaud, a unui Lautréamont, apoi, mai tîrziu, la alţi cîţiva. Dar cred că nu dau greş cînd e vorba de literatură. Ştiu cînd este şi cînd nu este prezentă. Nu sîntem mulţi cei care ştim. Jean Paulhan, care ştia, ne-a învăţat că Fénéon o ştia şi el, cu siguranţă mult mai bine decît Brunnetière, Lemaître, Faguet, Sarcey şi atîţia alţi doctori ai epocii.

Da, literatura are sufletul ei propriu, aparte.
Există ultrasunete pe care nu le percep decît unii.
Nu pretind că literatura nu se poate învăţa, dobîndi.
Dar, vreau să spun că te naşti întru literatură.

Nu sînt bun decît să fac literatură. Sînt născut pentru literatură. Îmi lipseşte cu desăvîrşire dexteritatea manuală, inteligenţa fizică. Nul în sport, cu excepţia mersului pe jos . . . Din fericire, am fost infanterist.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

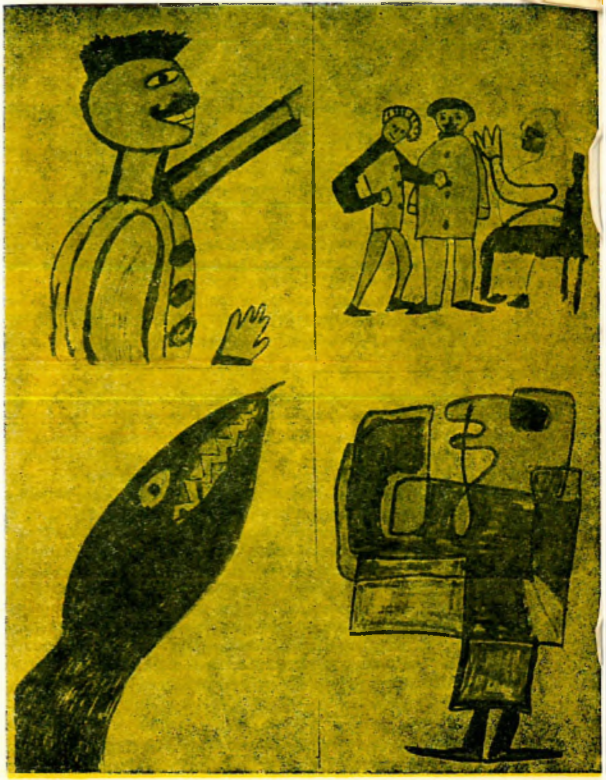
Mi-a fost imposibil să învăţ să montez şi să demontez o puşcă mitralieră. Văd bine de la distanţă, aşa că ţinteam perfect, eram chiar un foarte bun trăgător, fapt ce-i uimea pe comandanţii mei, care mă considerau, altminteri, arierat mintal, căci eu am fost ultimul capabil să învăţ executarea comenzilor « la dreapta, la stînga ! » şi « Prezentaţi armele ». Nu am putut învăţa niciodată mişcările de dans. O dată, cînd eram beat, totuşi, o dată cînd eram beat am valsat minunat, ceea ce n-am mai reuşit să fac în ziua următoare, cînd m-am trezit, şi nici după două zile. Nu m-am priceput niciodată la bricolaj. Abia dacă ştiu să repar o siguranţă arsă. Cu cheile în mînă, nu izbutesc să deschid o broască mai rezistentă sau puţin mai complicată. Nu aş fi fost un bun spărgător. E poate unul din motivele pentru care nu am încercat această meserie. Am învăţat să citesc în cincisprezece zile, eram tare la istorie, bun la aritmetică, lamentabil la desen, penibil la geometrie şi celelalte matematici. Mi-a fost greu să învăţ să telefonez. Telefonul mă înspăimînta. Nu ştiu să conduc o maşină. Şi nu voi învăţa niciodată. Am încercat să fiu funcţionar. Nu a existat niciodată slujbaş mai dezordonat. Eram totuşi un profesor destul de bun. Fără îndoială pentru că predam literatura care-mi plăcea, gramatica şi ortografia. Astăzi, am mai uitat cîte ceva. Cîndva, eram as la punctuaţie: sînt deopotrivă haotic şi meticulos. Mi s-a întîmplat, mai tîrziu, în viaţă, să lucrez cu propriile mele mîini, sau mai curînd cu braţele, sau mai bine zis cu spatele, căci ridicam greutăţi: încărcam şi descărcam cutii cu bidoane de vopsele. Nu eram bun pentru o muncă de lucrător mai specializat. De altfel, chiar dacă am forţă în umeri, nu am şi în mîini. Aş fi putut face lupte. Nu şi box. Nici pian: i-am invidiat totdeauna pe oamenii cu mîini lungi, fine şi puternice. Eu am degetele scurte, destul de bune pentru a ţine un toc. Tocmai pentru că eram foarte prost la desen, m-am apucat tîrziu de pictură. Am vîndut, chiar, cîteva tablouri. Am vrut să fac film sau fotografie, dar ar fi trebuit să ştiu să manipulez obiecte, mecanisme. Totdeauna am avut nevoie de cineva care să mă ajute. Un coleg de clasă, vecinul meu, îmi făcea desenele. Un coleg de la regiment mă ajuta să-mi fac patul. Mergeam bine. Alergam repede. Pe vremea serviciului militar, în marşurile lungi, îmi purtam povara gîndindu-mă la altceva. Nu executam ordinele. Nu pot fi atent. Am o capacitate de abstragere destul de mare şi de utilă. Sînt deseori cu gîndul departe. Sau, dacă vreţi, sînt prezent într-un mod care nu seamănă de loc cu al celorlalţi. În general, ce spun oamenii nu mă interesează. Cred că ei manipulează idei cu aceeaşi stîngăcie cu care manipulez eu obiecte pentru bricolaj. De aceea, mi-e foarte greu să înţeleg o piesă de teatru, căci îmi trebuie de două ori mai mult timp decît altora pentru a reuşi să urmăresc cuvintele personajelor care se agită pe scenă. Dar sînt atent la agitaţia lor, îmi place să-i văd

mişcîndu-se, îmi place să privesc decorurile, îmi place să privesc altceva şi să văd altceva dincolo de sau în ceea ce mi se arată sau mi se spune. Am mai povestit undeva prima mea experienţă de spectator. Mi-o amintesc şi azi. Să fi avut trei ani, patru ani, cinci ani? Mama mă trimisese să văd teatrul de păpuşi, în Grădina Luxembourg cred, dacă nu cumva era la Tuileries. În jurul meu, copiii se prăpădeau de rîs, se foiau, se distrau. Mama veni să mă caute pentru că eram singurul care nu rîdeam. I se părea că mă plictisesc, voia să plecăm. Am protestat, am rămas, lucrul, dimpotrivă, mă interesa enorm, dar nu acţiunea mă pasiona, nici dialogul. Nu intriga mă captiva, ci mişcarea, un univers întreg, un univers în mişcare. Mi-era indiferent ce se petrece între personaje, pe mine mă uluia prezenţa, apariţia universală care mi se înfăţişa acolo, în faţa ochilor, parcă în formă prescurtată. Înţelegeam, încă o dată, că exista în toate acestea « ceva », că ei se aflau acolo, că eu mă aflam acolo, că eu îi priveam.

Greşesc cînd afirm că era prima mea experienţă de spectator. De fapt, ea avusese loc mai demult. Cred că aveam doi ani. Mă aflam într-o cameră cufundată în întuneric, aşezat pe un taburet. Părinţii stăteau în spatele meu, împreună cu alte persoane. Lanterna magică proiecta imagini. Una din ele reprezenta o masă pe care o pisică îşi arcuia spinarea. Cînd s-a aprins lumina în cameră, am strigat: « mai vreau ». Fusesem atît de fascinat de spectacolul acela extraordinar, încît seara mi-a rămas, în întregime, întipărită în memorie. Mă văd în dreptul uşii, tata ţinîndu-mă de mînă iar eu ajungîndu-i pînă ceva mai sus de genunchi, îmi amintesc apoi că mă ducea în braţe, pe o noapte înstelată, că am luat-o de-a lungul unui gard, că am mers destul de mult pînă să ajungem la staţia de tramvai. Ce fac personajele la teatru, ce fac personajele pe scena lumii, cum se spune, prezintă pentru mine un interes secundar sau nici un fel de interes. Pentru mine palpitant nu este mobilul gesturilor lor, ci faptul că fac ceva, indiferent ce, faptul brut al existenţei. Nu vreau să spun prin asta că nu am şi eu pasiuni, păreri preconcepute şi chiar idei, adică principii, pentru că, pînă la urmă, reacţionez ca orice om, dar îmi revin repede, eliberîndu-mă de toate. Şi sînt din nou uimit constatînd că exist şi văzînd că şi alţii există. Aceasta înseamnă pentru mine să devii conştient: să dobîndeşti un fel de gîndire dincolo şi dincoace de gîndire. Devin conştient, cred, atunci cînd nu mai calc pe urmele altora, pe nişte urme, sau cînd nu mă mai urmez pe mine însumi. Revin la surse. La sursă. Îmi revin. Se spune că totul este iluzie. Eu aş spune, mai curînd, că toate sînt iluzii. Prima iluzie îmi pare foarte apropiată de adevărul esenţial, foarte apropiată de gestul creatorului. Sînt instalat în lume, paradoxal instalat în mişcare. Mă rătăcesc, ne rătăcim, facem nişte lucruri, credem în nişte lucruri. Am o capacitate de uimire care mă ajută, uneori, să pot ieşi din acest vîrtej şi să mă

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Je fus un roman qui
partage le monde



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

reinstalez în adevăratul meu spaţiu, în imobilitate. Nu eu, ci lumea, creaţia e aceea care se mişcă, se desfăşoară, teribilă şi fastuoasă, spre uluirea mea: o poveste, o epopee, un spectacol. Deîndată ce vrei să-i adaugi şi explicaţiile, nu se mai înţelege nimic.

Explicaţia ne desparte de uimire, care e singurul mod de a ne apropia de incomprehensibil. A nu înţelege, a fi stupefiat, iată ce ne plasează, încă, cel mai aproape de comprehensiunea incomprehensibilului. Eu cred că tocmai acestei facultăţi de a mă uimi îi datorez faptul că sînt literator şi că nu sînt bun pentru altceva [. . .]

Încerc întotdeauna să mă reîntorc la începuturi. Să fiu deopotrivă înlăuntrul lumii şi în afara ei. Să am încă, să am întotdeauna suficientă candoare pentru a mă putea întreba neîncetat: ce este aceasta? ce reprezintă, în fond, toate acestea? Întrebare fără răspuns, întrebare care-şi ajunge sieşi, întrebare care este ca şi propriul ei răspuns. Din cînd în cînd, redevin spectatorul întregului spectacol. Mă pasionează arhitectura în mişcare a spectacolului, logica lui, logica compoziţiei sale formale. Cînd sînt eu însumi, în echilibrul meu fericit, nu mă interesează culisele. Ce sînt personajele dincolo de faptul că sînt personaje nu este revelator, nu mă priveşte sau, atunci, aceasta ar fi o altă piesă, un alt spectacol, o altă compoziţie.

Am observat cu toţii ce se petrece cînd actorii intră în scenă. Se află în cabina lor, în spatele decorurilor, costumaţi, machiaţi. Ei îţi vorbesc şi tu le vorbeşti, probleme familiale, sau probleme sindicale, sau mai ştiu eu ce. Te părăsesc pentru a intra în scenă. Îţi spun, zîmbind amabil, la revedere, îţi întorc spatele şi, brusc, silueta li se îndreaptă. Între culise şi scenă există o altă cortină, nevăzută. Totul li s-a schimbat: mersul, gesturile, chipul, vocea. Au părăsit lumea realităţii. Eu consider realitatea ca aflîndu-se alături de adevărul esenţial, care este acela al creaţiei. Realismul, social sau nu, nu este nici el realitate. El este o şcoală, o convenţie, un stil. Realismul face şi el parte din realitatea imaginară, adică din lumea adevărului. Ceea ce ne imaginăm este revelator. Imaginaţia nu poate minţi, căci ea se dezvăluie, căci ea este dezvăluire, căci ea este construcţie. Invenţia este contrariul minciunii. Minciuna este trişare a realităţii. Invenţia este creatoare, ea este construcţie. Construcţia se plasează dincolo de minciună. Ea se face. Ea este făcută. Ea este. Realitatea şi socotelile realităţii trebuiesc lăsate contabililor ei: filozofi şi contabili, politicieni şi contabili şi alţi contabili.

Cum să-mi explic, astăzi, tracul pe care l-am avut cînd « veteranii » şcolii mi-au vorbit despre compunere, acea temă de inventivitate?

Căci ea avea să devină pentru mine o descoperire şi o tehnică, un lucru profund nou şi, în acelaşi timp, profund cunoscut. Căci presimţeam că o lume era gata să mi se dezvăluie, să ţîşnească, să se înalţe: se prăbuşea un zid, o cîmpie însorită avea să apară, să se desfăşoare sub ochii mei: interior, exterior deopotrivă, lumea avea să se dezvăluie, să iasă din umbră, să înflorească la lumină. Ideea de « compunere » sau de « compoziţie franceză » provoca în mine un şoc dublu, al surprizei şi al amintirii. Căci ceea ce urma să poată fi revelat, prin acest mijloc, prin această funcţie a invenţiei, prin această punere de mijloace la dispoziţia mea, prin această comoară: instrumentele imaginarului, nu era lumea exterioară, ci propriul meu univers care avea să iasă la iveală. Aveam să-l zămislesc şi, prin el, să fiu eu însumi prezent: pe mine aveam să mă înfăţişez, împreună cu toate celelalte, să mă ofer, să mă înfăţişez lumii, pe mine aveam să mă arăt prin ea.

În emoţia mea, intra, poate, şi, sau mai ales, o arzătoare nerăbdare. Se vor deschide într-adevăr porţile, vor da ele ascultare acestui « Sesam, deschide-te »?

De ce oare *inventasem* — mă întreb acum — dialogul (aşa se exprimase Domnul Loiseau, învăţătorul meu: Ionesco a inventat dialogul . . . care exista şi înaintea lui, fără ca el să fi ştiut) — De ce? Dar tocmai pentru a mă înfăţişa şi a participa la existenţa lumii pe care eu însumi o creasem şi o descoperisem; eu însumi mă creasem şi mă descoperisem, aşa cum a făcut şi Domnul cu fiul său, ca personaj central. Ce spun e oare blasfemie? Aşadar, am făcut teatru pentru a putea vorbi, pentru a mă înconjura de o lume, pentru a mă adresa — prin această lume, de pe această scenă a lumii — lumii.

Marea surpriză şi marea bucurie a literaturii stă în descoperirea uimită de sine pe care o faci prin intermediul lumilor sau în lume, ca într-o oglindă sau ca şi cînd ai fi devenit tu însuţi oglinda lumii. Un tu însuţi care, brusc, încetează să mai fie un scandal monstruos, devenind un tu-însuţi, o fiinţă integrată, plasată într-un context, adică justificată de contextul atît de bogat, imens, universal.

M-am născut a doua oară prin literatură; pentru a doua oară eram un nou născut. Şi cum oare te naşti, dacă nu proiectîndu-te, devenind una cu acel ceva în care eşti proiectat: eu, lumea, eu una cu lumea, eu în lume.

Atunci cînd nu reuşesc să mă proiectez, să intru în lume, cînd ea mi se închide, încerc o suferinţă cumplită. De obicei, îmi este deschisă, în ea e frumos şi bine, sau e urît, oricum e mediul meu firesc, şi-mi este cu adevărat deschisă.

Uneori, s-ar zice că nu eu, ci ea intră în criză: e acolo, închizîndu-mă ostilă, ca o enormă sferă de plumb, o carceră în care nu pot mişca un deget, irespirabilă, fără oxigen, care mă ţine întemniţat şi mă sufocă sau

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

care, alteori, se desprinde vertiginos de mine, devenindu-mi de nepătruns, îndepărtată.

Ce diferenţă între cele două situaţii! Ce fericire mă poate cuprinde ! Ce dezastru pot trăi ! Acest ultim moment, fireşte, înseamnă pentru scriitură sterilitate, iar sterilitatea înseamnă pentru viaţa mea non viaţă, incapacitate de a trăi, înseamnă desnădejde şi vid, un vid paradoxal de apăsător: peşte sînt, scos din apă într-un univers în care nu există nimic şi în care-l zăresc de departe pe acela care-mi aparţinea şi căruia-i aparţineam, devenit acum atît de străin, unde nu pot înţelege acest limbaj, unde nu pot cunoaşte un limbaj, din care nu răzbat pînă la mine decît sunete indescifrabile, semnale pentru marţieni.

Dacă nu aş fi cunoscut literatura, cred că aş fi inventat-o. Cînd am fost pus să citesc texte literare, la şcoală, n-am vrut niciodată să scriu alte texte asemănătoare acelora pe care le citisem. Învăţarea literaturii nu a făcut decît să trezească întreaga literatură care exista în mine. Am certitudinea că tot ce aveam să scriu după aceea era conţinut şi pre-scris şi gîndit, sau mai curînd pre-gîndit. Fireşte, încă nu am spus totul, dar ceea ce am spus corespunde cu ceea ce voiam să spun şi nu putea fi spus decît astfel. Ar fi putut fi spus într-o limbă sau în alta, dar nu în alt limbaj.

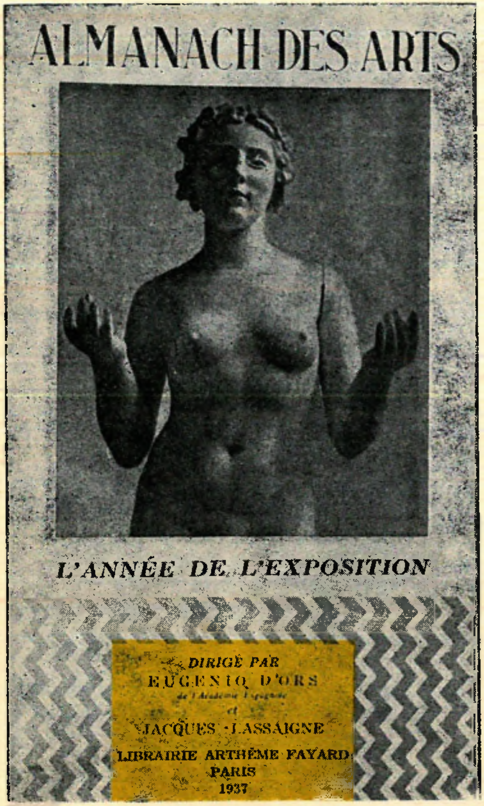
S-a spus adeseori, fireşte, că am fost influenţat de un scriitor sau altul, dramaturg, eseist sau romancier. Aceste influenţe nu au fost decît superficiale. Am admis că aş fi fost influenţat de autorii în persoana cărora critica mi-a găsit nişte predecesori, mai mult pentru a face plăcere celor ce făcuseră asemenea descoperiri. În realitate, există o singură perioadă din viaţa mea cînd am suferit influenţe literare foarte precise şi de care sînt conştient: perioada adolescenţei, către paisprezece sau şaptesprezece ani, perioada sentimentalităţii livreşti, pseudo-poetice; fusesem obligat să citesc atîtea poeme în liceu, pompaseră atîtea în capul meu ! Într-o perioadă de creştere, în perioada unei anumite anemii literare, am fost influenţat de poeţi ce configurau un ansamblu foarte heteroclit mergînd de la Francis Jammes la Mallarmé, de la Baudelaire la Maeterlinck.

Dar m-am eliberat de influenţe. Şi m-am regăsit intact, aproape ca pe vremea cînd descopeream universul şi literatura, acea epocă în care mai mult decît le descopeream eu, izbucneau ele din mine, epocă în care inventasem dialogul. (Dialog, adică: o descriere sau o povestire redate cu ajutorul întrebărilor şi răspunsurilor.) Nu ştiam că aceasta se poate face. Ştiam încă şi mai puţin că dialogul există dintotdeauna şi că este una din formele cele mai arhaice ale literaturii . . .

În româneşte de ALINA LEDEANU

EUGENIO D'ORS
rememorare

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



JACQUES LASSAIGNE

În exclusivitate pentru

Secolul 20

despre

EUGENIO D'ORS

Născut la Barcelona în 1881, Eugénio d'Ors era deja un strălucit scriitor și filozof cînd s-a refugiat la Paris, în timpul războiului civil din Spania. Îl făcuseră cunoscut traducerea celor « Trei ore în Muzeul Prado» *și a* « Artei lui Goya », *precum și lucrările sale dedicate lui El Greco și Cézanne. Aveam să-l întîlnesc în 1936 și să public împreună cu el, sub titlul* « Almanah al Artelor», *o lucrare ce se voia recenzia evenimentelor artistice care au precedat marea expoziție din 1937.* « Almanahul », *îmbogățit în următorii doi ani de la apariție cu alte colaborări (a lui Raymond Cogniat și Marcel Zahar), și-a păstrat de la prima sa ediție, grație prezenței bătrînului scriitor spaniol, un caracter de extremă tinerețe și noutate. Eugenio d'Ors deschidea volumul cu o prefață într-adevăr divinatorie, într-un moment în care se alcătuia bilanțul noilor forțe care aveau să afle, în cadrul expoziției universale, ocazia de a se exprima. El așeza această lume a viitorului sub alegoria unei pînze,* « Furtuna » *lui Giorgione. Apoi, sub titlul* « Horoscop », *cuprinzînd studii generale (dintre care unele îmi aparțineau) despre situația, în acel moment, a artelor plastice. O a doua parte, sub forma unui calendar, rezuma cronica anului precedent, prin comentarii asupra celor mai importante evenimente și o informație generală asupra expozițiilor și publicațiilor realizate. Exista, mai ales, o notă remarcabilă, scrisă pentru una din primele ședințe pregătitoare ale expoziției artei vii ce urma să se deschidă la Petit Palais. Expoziție ce suscita de pe atunci un imens interes și pentru care Eugenio d'Ors venea cu sugestii pătrunzătoare — regretabil că ele nu au fost unanim adoptate. Volumul mai cuprindea o privire perspicace asupra îndreptării criticii către o știință a formelor, asupra raportului artă-viață, artă-popor, o scrisoare deschisă lui Pablo Picasso, precum și interogarea unor maeștri fundamentali: Maillol, Rouault, Matisse, fără a-i mai pomeni pe Corot și Gauguin. În fiecare clipă a pregătirii acestei lucrări, Eugenio d'Ors impresiona prin tinerețea sa spirituală, prin actualitatea informației, prin ingeniozitatea propunerilor.*

◀ Coperta « Almanahului artelor » elaborat de EUGENIO D'ORS și JACQUES LASSAIGNE

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Continuînd o mai veche inițiativă, aceea a prezentării unor reviste de literatură și artă care, emanînd din perimetrul european, au marcat spațiul cultural al continentului nostru, *Secolul 20* oferă în paginile ce urmează imaginea unei publicații aparte, născută din necesitatea de a surprinde un moment de răscruce în destinul artelor plastice, reprezentat prin Expoziția Universală din capitala Franței.

Apărută în 1937, la Paris, revista *L'Almanach des Arts* — realizată inițial de Eugenio d'Ors și Jacques Lassaigne, cărora li s-au alăturat, ulterior, Raymond Cogniat și Marcel Zahar — este, în principal, creația celui ce a fost Eugenio d'Ors, purtînd, indubitabil, amprenta personalității acestuia. Semnînd prefața — program care deschidea primul număr, scriitorul spaniol își mărturisea intenția de a face din *Almanahul Artelor* o retrospectivă a evenimentelor plastice anterioare, dar, în egală măsură, o diagnosticare a celor actuale și o prospectare a tendințelor viitoare.

În prima din cele două mari secțiuni, bogat ilustrate, numărul inaugural își propunea să realizeze, sub titlul « Horoscop », pentru fiecare din artele plastice — de la pictură și desen la artă decorativă — o imagine pe cît posibil fidelă și exhaustivă a momentului '37; se remarcă aici, în cadrul artelor decorative, articolul dedicat « Valorii artei populare », ilustrat, între altele, cu mai multe obiecte de artă populară românească, precum și — în cadrul capitolului *Artă și societate* — textele despre « Artă și viață » și « Arta și poporul ».

Din a doua secțiune — *Calendar 1936* —, bilanțul momentelor marcante ale anului ce precedase apariția revistei, reținem acea « scrisoare deschisă » adresată de Eugenio d'Ors lui Pablo Picasso, remarcabilă prin verbul nobil slujind o solidă formație clasică.

Redacția revistei *Secolul 20* aduce, pe această cale, cele mai vii mulțumiri lui Jacques Lassaigne, distinsă personalitate a criticii de artă, prieten al țării și al culturii noastre, pentru generosul sprijin acordat în realizarea acestui grupaj.

Secolul 20

EUGENIO D'ORS

SUB SEMNUL «FURTUNII»

A existat, pentru State, perioada de după război, care era o consecință a acestuia, o judecare a lui, o degajare a semnificației sale profunde. Tot astfel, există, astăzi, pentru Arte, momentul « de după furtună », acela care urmează vijeliei. E ca și cînd spiritul ar accede la nivelul unei epoci prin înaltele porți ale Expoziției de la Paris. La cheiul unui port, prin mulțimea catargelor sale.

Atunci, aruncînd o privire în urmă, se poate măsura lungimea drumului străbătut și gravitatea primejdiilor sale. Minunat prilej de bilanț, de sinteză, — și de iertare. . . Generozitatea memoriei acceptă, pentru o clipă, orice amintire înainte ca indiferența uitării să consume — cenușă a istoriei — nenumărate episoade.

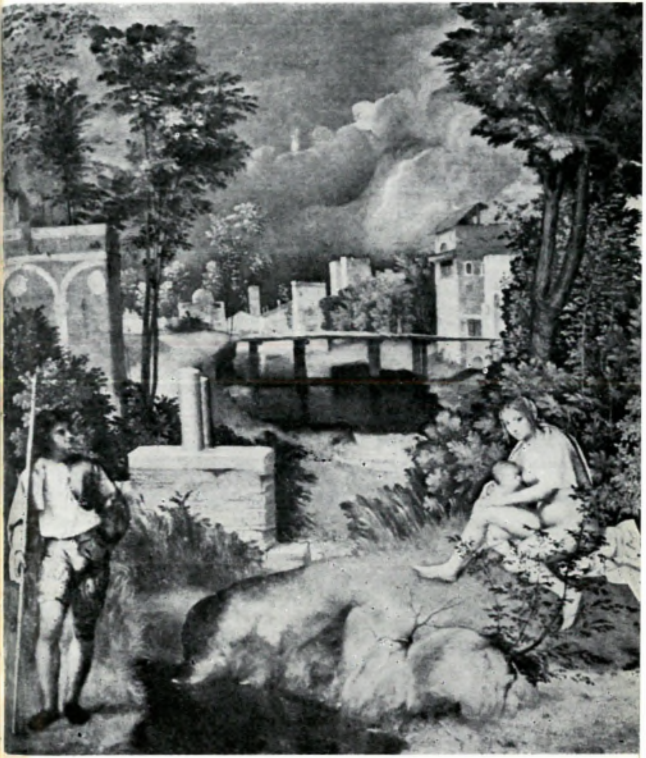
Va veni o zi în care chiar furtuna va fi dată uitării. Dar această furtună, clocotind de freamătul atîtor imagini, nu se conturează ea însăși ca o imagine? Clipa în care umanitatea produce un număr infinit de opere de artă, sub emblema unei constelații, nu este ea oare, la rîndu-i, o operă de artă, colectivă, epică?

GIORGIONE: *La Tempesta*, Venezia, Galleria dell'Academia ▶

Ora noastră, cea al cărei argument ne oferă materia pentru almanahul pe care începem să-l publicăm, ne face să ne amintim de acea pictură a lui Giorgione, care, scoasă cîndva la lumină din colecția Vendramin, ajunsă apoi la Paris, continuă, din noul său sediu al Academiei Venețiene, să prezideze evenimentele noastre și calendele noastre, dublu simbol al Grijii și al Speranței.

Operă misterioasă, pe cît de glorioasă! Nimeni, se spune, nu a izbutit să-i desluşească subiectul. În turnurile oraşului reprezentat în fundalul tabloului, a putut fi recunoscut Castelfranco, ținutul pictorului. Dar, ca date anecdotice, lucrurile s-au oprit aici.

De ce, la ieșirea din burg, acești copaci, aceste ruine? Ce semnifică, oare, rîul peste care se înalță un pod de lemn? Și acele fulgere sinistre brăzdînd cerul sumbru, cu nori grei de ploaie? Ce fac, mai ales, personajele, tînărul bărbat, în picioare, la poalele dîmbului, tînăra femeie care, nici aproape, nici departe, cu trupul gol, doar cu umerii acoperiți de o pelerină din mătase albă, alăptează un copil?



Bărbatul poartă o suliță în mînă și, e limpede, va pleca la război. Dar nu și-a pus armura, nu încă. Are timp să reflecteze, să regrete. Într-adevăr, reflectează, regretă. Și tocmai grație acestui răgaz al acțiunii, simpatia noastră poate începe să înțeleagă. Iar secretul acestei bizare alegorii să ni se deschidă nouă tuturor, celor atît de direct încercați, în sufletul și în carnea noastră, de surda angoasă a atmosferei pictate aici de Giorgione, și trăindu-i atît de obsedant tragedia.

Privirea mamei e aceea în care sfîrșim prin a ne regăsi. Și în teama ei, sub apăsarea căreia ea este totuși capabilă să împlinească piosul sacrificiu de a hrăni cu iubirea sa și cu lamura propriului sînge viitorul nesigur.

Am înțeles, melancolic paladin ! Am înțeles, înspăimîntată și nefericită doică ! Sub întunecata Furtună — în lumina albastră a fulgerelor — chiar și în război de ar fi nevoie — în mijlocul ruinelor —, legile vieții ne cer să hrănim cu substanță ideală și pacifică, drept omagiu adus eternei Frumuseți, opera perpetuă a Spiritului.

Alți ani ne vor aduce alte zodii. Nu pare, totuși, prea aproape, acel an ce va sta sub semnul « Judecății de Apoi » a lui Michelangelo.

Fiecăruia din acești ani sperăm să-i oferim, pe măsura divinației noastre, un horoscop revelator și, în același timp, în limita forțelor noastre, o oglindă fidelă. O zodie și o cronică. Să ne ajute Domnul ca, fiecăruia din cei pe care iubirea de frumos îi ține treji, Almanahurile noastre să le aducă serviciul acelor « serenos » ai bătrînei Spanii, al căror cîntec oferea, odată cu numărătoarea orelor, un pronostic asupra vremii. Și ca numărătoarea să fie cît mai exactă cu putință ; iar pronosticurile, cît mai judicioase.

Un memento minuțios, ca arhivă a activității artistice universale. Pagini de critică pentru evenimentele semnificative. Studii de sinteză pentru ansamblurile importante. Ca materie, bogata varietate a artelor plastice. Atenția încordată înspre oricare centru viu, către orice țară creatoare. Anticul învecinîndu-se cu modernul, chiar cu ultramodernul. Un ghid pentru curioșii de astăzi, un document pentru studioșii de mîine. Expoziția comentată, cartea analizată, reforma înregistrată, gustul cotat, ospitalitate pentru noii-sosiți, salut de adio celor dispăruți. Actualul în concordanță cu eternul.

Un omagiu, deopotrivă, continuității, marcînd constanța unei tradiții. Și o perspectivă infinită, deschisă posibilităților de viitor. În care să răsune necontenit, precum în imnul vedic :

Sînt multe aurore nerăsărite încă ;
Ajută-ne să le vedem, Varuna !

11 ... ligne
corps 14

SOUS LE SIGNE DE "LA TEMPÊTE"

~~[illegible]~~

Il y eut l'après-guerre, pour les Etats, lé quelle sortait de la guerre, la jugeait, en dégageait le sens profond. Il y a, de même, aujourd'hui, pour les Arts, une "après-tempête", un lendemain d'orage. L'esprit paraît parvenir au pallier d'une époque, par les hautes portes de l'Exposition de Paris. Et au quai d'un port, à travers la foule de ses mâts.

Alors, en jettant un coup d'oeil en arrière, on mesure la longueur du voyage et la gravité des dangers récents. Belle opportunité de bilan, de synthèse, — d'absolution aussi... La générosité de la mémoire accueille un instant, tout souvenir, avant que l'impassibilité de l'oubli ne le vienne consommer, — cendre de l'histoire, — maint épisode.

Un jour viendra cependant où l'orage lui-même sera oublié. Or, cet orage, grouillant de l'agitation de tant de figures, n'est, à son tour, une figure? L'heure où l'humanité produit un nombre infini d'oeuvres d'art, sous ~~constellation~~ le signe d'une constellation, ne constitue-t-il pas une oeuvre d'art collective également?

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

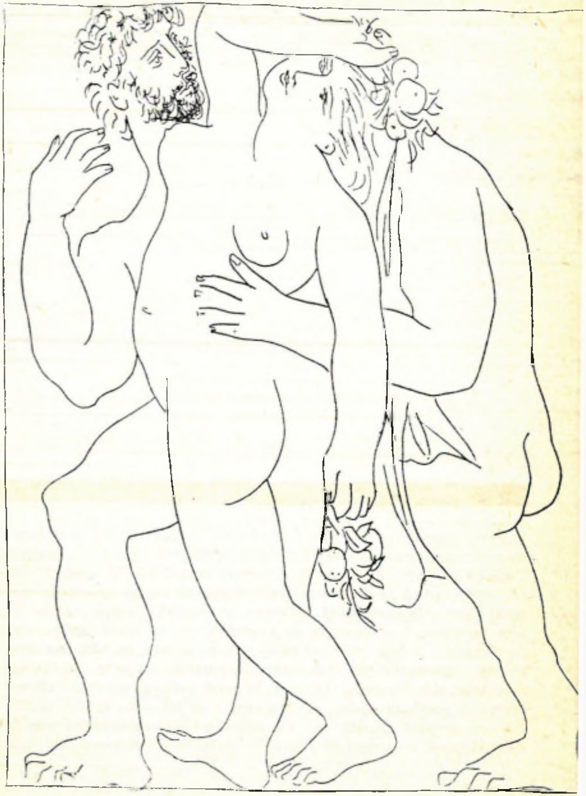
judicieux.

Un mémento minutieux, comme archive de l'activité artistique universelle. Des pages de critique pour les événements significatifs. Des études ~~[illegible]~~ synthétiques pour les ensembles importants. Comme matière, la riche variété des arts plastiques. L'attention étendue à tout centre vivant, à tout pays producteur. L'ancien voisinant avec le moderne, voire l'ultra-moderne, l'actuel en concordance avec l'éternel.

Un hommage aussi à la continuité, marquant la constance d'une tradition. Et une perspective infinie, ouverte aux possibilités du futur. Où l'on entende toujours chanter ainsi l'hymne védique:

"Il y a beaucoup d'aurores qui ne sont (encore nées:)
Fais que nous les voyons, ô Varuna!"

Un guide pour les curieux d'aujourd'hui, un document pour les studieux de demain. L'exposition commentée, le livre analysé, la réforme enregistrée, le goût coté, la bienvenue aux nouveaux, le salut aux disparus.

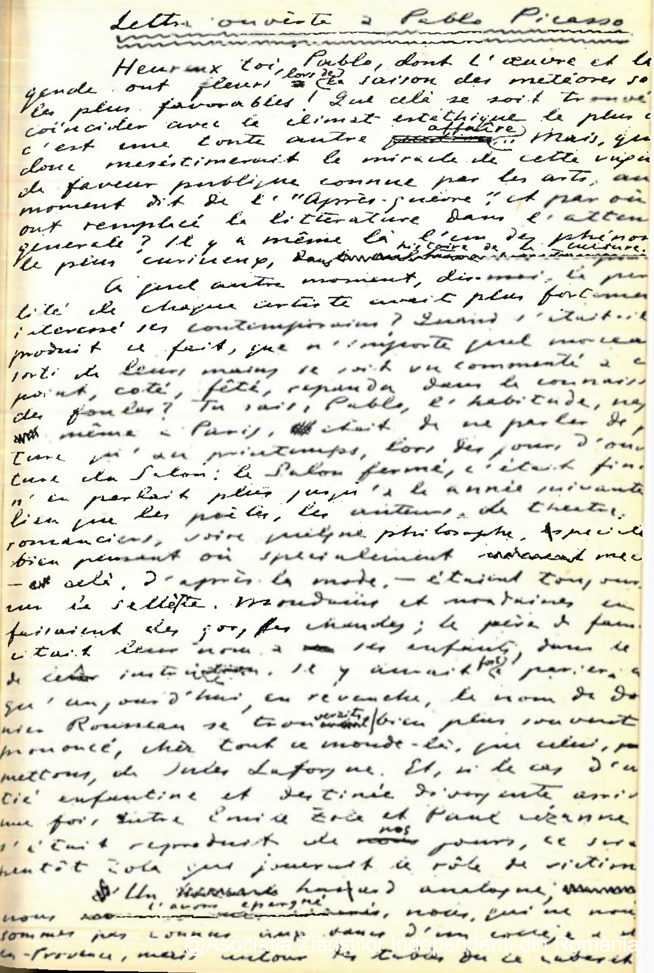


@Asociația Ziariștilor Independenți din România

◀ PICASSO, *Vertumniu şi Pomana* — ilustraţie la « Metamorfozele » lui Ovidiu (1930)

Între glumeţ şi grav, elanul admiraţiei lui Eugenio d'Ors se încununa cu o curioasă exhortaţie, la finele articolului, surprinzînd ca o inadecvare. Ceea ce nu vedea Eugenio d'Ors în acel text din 1937, este că tipul de *eficienţă* artistică pe care îl ilustrează Picasso nu încape în *unicatul* capodoperei ; expresie rostogolită continuu, irepresibil, pentru marele pictor arta nu poate fi o însumare de *reuşite*, artizanal omologabile. Corrida lui disperată, în faţa unui veac care-l provoacă, este, ea, fără să-şi propună anume, *capodopera* cea mai patetic fulgurantă, de care s-a învrednicit acest veac, al lui Picasso şi al nostru. În acest sens, al aspiraţiei către *totalitate*, nu goethean senină, ci vehement multiplă — nu spunea el că orice om este o fiinţă plurală, ca «*o colonie*»? —, problematica tradiţională a capodoperei e *asumată* de Picasso, în gestul însuşi de a o depăşi dialectic.

D.H.

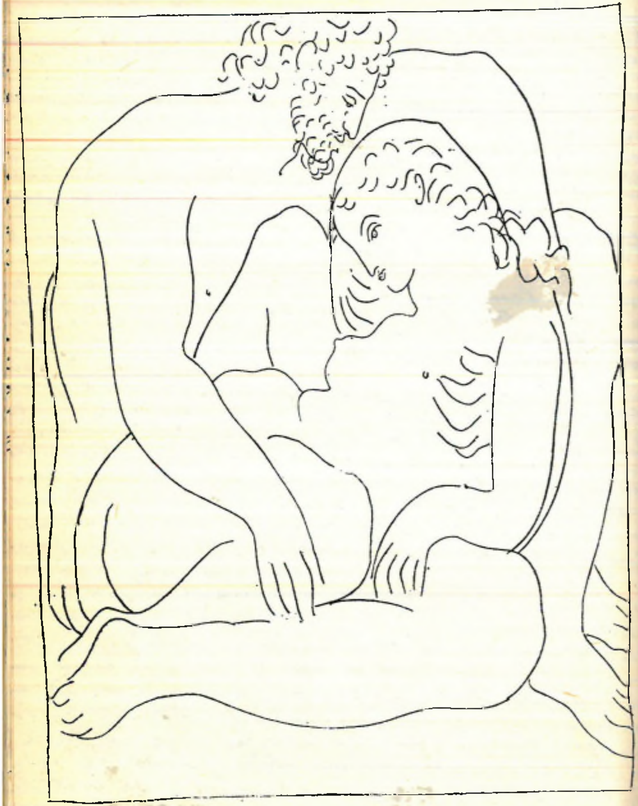

Lettre ouverte à Pablo Picasso

Heureux toi, Pablo, dont l'œuvre et la légende ont fleuri lors de la saison des météores sous les plus favorables ! Que cela se soit trouvé coïncider avec le climat esthétique le plus c... c'est une toute autre affaire... Mais, qui donc mésestimerait le miracle de cette vogue de faveur publique connue par les arts, au moment dit de l'"Après-guerre", et par où ont remplacé la littérature dans l'attention générale ? Il y a même là l'un des phénomènes les plus curieux, de l'histoire de la culture.

A quel autre moment, dis-moi, la personnalité de chaque artiste avait plus fortement intéressé ses contemporains ? Quand s'était-il produit ce fait, que n'importe quel morceau sorti de leurs mains se soit vu commenté à ce point, coté, fêté, répandu dans la connaissance des foules ? Tu sais, Pablo, l'habitude, naguère même à Paris, était de ne parler de peinture qu'au printemps, lors des jours d'ouverture du Salon : le Salon fermé, c'était fini, n'en parlait plus jusqu'à l'année suivante. Bien que les poètes, les auteurs de théâtre, romanciers, voire quelque philosophe, spécialement bien pensant ou spécialement mec... cela, d'après la mode, — étaient toujours un à la sellette. Mondains et mondaines en faisaient des jeux, des charades ; la pièce à fameux était leur nom à ses enfants, dans le cercle intime. Il y aurait fort à parier que aujourd'hui, en revanche, le nom de Douanier Rousseau se trouverait bien plus souvent prononcé, chez tout ce monde-là, que celui, permettons, de Jules Laforgue. Et, si le cas d'une amitié enfantine et destinée divergente arriva une fois, entre Émile Zola et Paul Cézanne, s'était reproduit de nos jours, ce serait plutôt Zola qui jouerait le rôle de victime.

Un hasard analogue, nous l'avons épargné, nous, qui ne nous sommes pas connus tout petits dans un collège à Aix-en-Provence, mais autour des tables du cabaret

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România



EUGENIO D'ORS

SCRISOARE DESCHISĂ LUI PABLO PICASSO

Fericit ești, Pablo, tu, a cărui operă și legendă au înflorit sub zodia aștrilor sociali cei mai favorabili! Că aceasta coincide, întîmplător, cu cel mai dur climat estetic, e cu totul altceva. Dar cine oare ar putea subestima miracolul acestui val de prețuire publică pe care au cunoscut-o artele în momentul numit « de după război » și prin care ele au înlocuit, în atenția generală, literatura. Există, în chiar această schimbare, unul din fenomenele cele mai curioase din istoria culturii.

Spune-mi, există vreun alt moment în care personalitatea fiecărui artist să-i fi interesat mai mult pe contemporani? Cînd s-a mai întîmplat ca orice lucrare ieșită din mîinile unui artist să fie atît de comentată, cotată, sărbătorită, asimilată prin cunoașterea mulțimilor? Tu știi doar, Pablo, că odinioară, chiar la Paris, nu se vorbea despre pictură decît primăvara, cît era deschis Salonul: o dată Salonul închis, tăcere, pictura înceta să mai fie un subiect de discuție pînă în anul următor. În timp ce poeții, dramaturgii, romancierii, uneori cîte un filozof deosebit de credincios sau deosebit de necredincios — după cum era moda — se aflau totdeauna pe tapet. Mondeni și mondene se gargariseau cu numele lor; ele erau citate, în scopuri instructive, de tatăl de familie copiilor săi. Era greu de închipuit că astăzi, în schimb, numele vameșului Rousseau va sta mult mai des pe buzele tuturor acestor persoane decît acela, să zicem, al lui Jules Laforgue. Si dacă exemplul de prietenie din copilărie, destinată să devină divergentă, dintre Emile Zola și Paul Cézanne, s-ar fi repetat în zilele noastre, probabil că Zola ar fi jucat rolul victimei.

Un hazard analog ne-a fost hărăzit și nouă, care nu ne-am cunoscut pe băncile unui colegiu din Aix-en-Provence, ci în jurul meselor de la « Quatre Gats », cabaretul acela în care Barcelona noastră de la începutul secolului deschidea ochii spre luminile sale și își vîra nasul în otrăvurile sale. Abia ieșiți din adolescență ne respec-

◀ PICASSO: *Jupiter și Semele* — ilustrație la « Metamorfozele » lui Ovidiu, 1930

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

tam, reciproc, mult; prea mult, pentru a nu scăpa de pericolul amintit. Acest «respect» — cuvîntul îți aparține — venea din gravitatea pe care fiecare din noi o constata la celălalt, înainte ca și după ce băuserăm. Ne simțeam moștenitorii unei tradiții seculare, în ordinea frumuseții și deopotrivă în aceea a cunoașterii. Căci există, neîndoielnic o mare diferență între cel care ești tu cu adevărat și ființa instinctuală, supusă unui subconștient dinamic, pe care unii și-au închipuit-o, tăinuită de secretul de foc al privirilor tale avide. Nu am uitat că la prima noastră discuție, și după lectura acelei pagini scrise de un prieten comun, am vorbit despre Centauri. După cum, în urmă cu cîteva săptămîni, o ultimă întîlnire ne-a oferit prilejul să vorbim despre Minotaur. Antichitatea și mitologia nu au încetat, în răstimp, să ne obsedeze.

Ca și problemele formei pure; obiect, pentru unul, de continuă și debordantă creație; pentru celălalt, de studiu auster. Fiecare linie trasată de tine, într-un desen, a avut totdeauna pentru mine valoarea unui semn. La fel și pentru tine, în momentul în care îl trasai, și mai tîrziu, cînd reflectai asupra lui — fiind o fire închisă și reflexivă — la adăpost de avalanșa acelor comentarii pe care, de altfel, te amuză teribil — te amuză prea mult — să le stîrnești și cu care ți-a plăcut întotdeauna să-ți bucuri urechea, fără riscul de-a te rătăci, însă, din drumul tău. Italian într-adevăr, sau malaghen sau catalan, tu rămîi de fapt, prin definiție, un mediteranean; căci aparții familiei lui Ulysse, fecundă în astuții. Familiei aceluia care, refuzînd să-și astupe urechile, își întărea totuși legăturile ce-l fixau trupul de catarg, găsind astfel modalitatea de a adăuga înțeleptelor certitudini ale bunei navigații, beția încîntătoare dăruită de cîntecul sirenelor.

Iar tu puteai, într-adevăr, să îți permiți asemenea încîntări, avînd norocul să fii copilul unui profesor de desen.

Disciplina în care, în deceniul douăzeci, unii și-au încercat norocul printre alte nenumărate transe, și în care alții, încă mai mizerabili, trecuți de patruzeci de ani, continuă să bîjbîie sufocați de rușine și de căință, tu ai descoperit-o în joacă și de la prima încercare. Or, nu e același lucru să fi avut o bonă englezoaică, în copilărie, cu care să vorbești tot timpul engleza, cu acela de a te iniția în această limbă la liceu sau, mai rău, de-a te înscrie la un oarecare Berlitz cînd, odată devenit om de afaceri, trebuie să pleci de urgență la Londra pentru realizarea unui proiect important. Cîte mizerii evitate, dacă ești scutit de învățarea tardivă ! Unic, poate, printre contemporanii de talia ta, tu poți, Pablo, să desenezi conturul unui om, sau chiar al unui cal, începînd cu picioarele și făcînd să urce, cu precizie grațioasă, o linie infailibilă. Tu ai mai știut, grație darurilor ce ți-au fost hărăzite, să mînuiești culoarea în modul cel mai firesc. Ai putut merge cu ușurință pînă la nerușinare, cu o îndrăzneală în care sensul ereditar al armoniei nu înceta să se afirme cu superioritate. Și, după cum — raportîndu-ne din nou la comparația lingvistică — acela care, de la vîrsta cea mai fragedă, cunoscînd în profunzime o anumită gramatică, își poate

PICASSO: *Familie de centauri cu porumbei* 1946

oferi mai tîrziu bucuria de a-i uita preceptele și de a se consacra abaterilor savuroase ale argoului, tu ai argotizat în pictură cît ți-a plăcut, știind că tu și preceptul sînteți una și că, dincolo de impresionismele contaminate și de expresionismele neliniștite și de cubismele total inventate și de fauvismele rizibile, vegheau Centaurii și Minotaurul, vechi de cînd lumea, gravi precum începuturile, eterni ca și fabula.

Ai fost inițiat în adevărul fabulei și ai avut întotdeauna tolba plină cu surprize. Surpriza supremă se afla la fundul tolbei și nu ieșea niciodată la iveală și, pînă la urmă, ea justifica totul. Cu atît mai rău pentru naivi, care, considerîndu-se emulii tăi, s-au apucat să escamoteze cîte o batistă colorată fără să-și fi păstrat ascuns, în mîneca hainei, un repertoriu de batiste colorate. La prima demonstrație totul a mers bine: dar imediat după aceea, bietul public, blazat, și-a pierdut iluziile și a refuzat să se mai lase păcălit. Atunci, pe cînd cornetul altora se și golise, al tău a continuat să debordeze, inepuizabil, în mijlocul aplauzelor. Pentru a sfîrși onorabil aceste jocuri de prestidigitație e nevoie de multe batiste colorate; e nevoie să fii înzestrat nu numai cu ușurința unor degete abile, ci și cu greutatea ce vine din cunoașterea unei școli. A ta, aceea clasică, este cea superioară, iar instrumentele ei, de cea mai bună calitate. Chiar după ce le dispare strălucirea, măiestria lor dăinuie. De aceea, ai preferat

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

întotdeauna, pentru lucrările tale, ca și pentru șosetele tale sau mașina ta — și, poate, tot atît pentru prieteniile și credințele tale — materialele cele mai solide. Și tot de aceea — lumea o va afla cu o uimire de care eu unul, cunoscîndu-te de atîta vreme, voi fi scutit — obișnuiești să soliciți, pentru tablourile tale cele mai truculente, rame solide, somptuoase, foarte groase, foarte scumpe, aurite de sus pînă jos și respirînd de la o poștă Muzeul, sau « scumpul Maestru ajuns » pentru clientela înstărită. De aceea ai avut, de-a lungul anilor, curajul și răbdarea să reziști ispitelor oferite de succesul mediocru; și de aceea nu ai dat, chiar în ceasurile tale cele mai negre — sau de un albastru ca și negru — nici caricaturi la reviste săptămînale, nici pînze la Salonul Independenților; și de aceea ai izbutit să sari de la ascetismul Ravignan la confortul Böetie, fără scări batignollești sau montparnassiene. « Aut Caesar aut nihil »: e în latină Pablo; singura limbă pe care — în lipsa aceleia grecești, neverosimile — o mai pot tolera Centaurii și Minotaurul. Ingres ar fi adoptat bucuros

PICASSO: Ilustrație pentru Lysistrata, 1934

latina, și Poussin, ca și Rafael, ca și majoritatea artiștilor găzduiți în urmă cu doi ani la Paris, la Petit Palais. Nu erau toți neapărat savanți, dar toți erau prietenii umaniștilor, a căror atmosferă o respirau. Tu, în mizeria acestor timpuri, nu i-ai avut la îndemînă decît pe un Apollinaire, sau pe un Cocteau sau Baletele Ruse. Dar îți rămînea, tăinuit în misterul obîrșiei tale, tatăl tău, profesorul de desen. Și poate și eu, la distanță, eu care-l tutuiam pe Platon cu aceeași nedesmințită megalomanie atît de barceloneză, atît de « Quatre Gats » și care nu a încetat să te facă, în intimitatea inimii tale, să-l tutuiești pe Pierro della Francesca.

La un moment dat, ți l-ai putut face camarazi chiar complici, pe vameșul Rousseau, sau pe pictorii pe lemn din Senegal, sau pe băștinașii din Insula Paștelui. Puțin franciscanism, totuși, în această aventură. În fond, era tot o surpriză. Lumea a înțeles-o atunci cînd, după ce moda naivului și a sălbaticului căzuse deja în decadență, tu ai răspuns la o anchetă — nu fără a provoca o anume derută în rîndul celor ce păstraseră prostul obicei de a te crede pe cuvînt — că meandrele multiplelor și succesivelor tale curiozități nu te abăteau niciodată de la linia ta de conduită. Așa era, și toată Mediterana te-a aprobat în acea zi; toată Mediterana, adevărata ta patrie, văzîndu-te că eviți astfel, printr-o supremă înțelepciune, să confunzi valoarea legăturilor care te fixează de cuvînt cu valoarea farmecului de care te bucuri ascultînd cîntecul sirenelor. Ea a fost, probabil, mai puțin aprobatoare cînd, într-o zi, făcîndu-mi mie, atunci, o surpriză — căzîndu-ți în mînă, prin complezența editorului, manuscrisul unei cărți ale mele unde e vorba de tine, și găsind acolo afirmația a cărei noutate și semnificativă justețe mă încîntă și pe mine că, dintre pictorii contemporani, tu ești probabil singurul care nu a pictat niciodată un copac — tu te-ai amuzat și, ripostînd, ai dat, printre documentele servind ca ilustrație, un desen în cărbune în care două crengi triste, nefirești, se zăreau la o fereastră. Nefirești, recunoaște, căci, neizbutind pentru nimic în lume să-mi infirme diagnosticul asupra antinaturalismului tău, acele nefericite ramuri erau, și rămîn, nu numai puțin « asemănătoare » — ceea ce, firește, nu te-ar nelinişti deloc — dar cit se poate de urîte și acuzînd efectismul cel mai hidos. Cu etichetele unui spirit între « Luca-fa-presto » și « șomer-desenînd-cu-creioane-colorate-pe-un-trotuar-din-Londra », care este exact contrariul acelei respectabilități pe care o remarcam deja la tine pe vremea cînd abia îți mijeau tuleiele din barbă.

Alte amuzamente te-au costat încă mai scump; și, totuși, prea multele experiențe, surprize, răsfăț și curiozități satisfăcute, chiar dacă ele nu au abătut linia ta de conduită, au împiedicat-o, pînă acum, să atingă punctul legitim promis elanului său: nu vorbesc din punctul de vedere al succesului, nici măcar din acela al geniului, ci din punctul de vedere al rezultatelor obiective, al « Operei-Bine-Făcute » . . . În urmă cu cinci ani invocasem, implorasem, conjurasem apariția unor tablouri ieșite din mîinile tale și aparținînd — dincolo de orice asociație de idei — categoriei firești, sigure, senine a celor care, printr-un drept secular — divin, aș spune — își află

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

locul în cele mai minunate săli ale celor mai minunate Muzee. Cei cinci ani s-au scurs zadarnic. Sîntem tot în fața ta, mulțumindu-ne — s-o recunoaștem — cu aproape-o-capodoperă . . . Vezi tu, prietene, noi aparținem unei promoții care, prin nu știu ce soi de condamnare colectivă și misterioasă, pare hărăzită — și asta, fapt încă mai remarcabil, nu într-o singură țară, nici într-un singur mediu, nici într-un singur gen de activitate personală — gloriei alergătorului de performanță care, terminînd strălucit o etapă, se poticnește, pierzînd timp și teren, chiar în clipa cînd e gata să atingă ținta, compromițînd astfel victoria devenită îndoielnică. Asemeni acelui « Licențiat Torralba », care a fost cîndva obsesia nopților mele de veghe și al cărui trup, deși de o frumusețe angelică, era totuși lipsit de perfecțiune, pe de o parte din pricina aspectului neîngrijit și murdar, pe de altă parte din pricina pavilionului unei urechi, tăiat și foarte neplăcut la vedere; existențele noastre personale, chiar cele mai reușite, eșuează în fatalitatea unui detaliu care le trădează incompetența. Există printre noi foști colegi deveniți maeștri, miliardari, prinți domnitori, ambasadori, dictatori sau « morți-eroic-pe-cîmpul-de-bătaie ». E foarte firesc: ca și cînd ai spune, de fiecare dată, că noi nu sîntem profesori sau ambasadori, că noi nu sîntem academicieni sau prinți, că noi nu sîntem, adică, niște morți ca toți ceilalți. Moartea noastră e mai puțin temeinică, mai puțin integrală și, parcă, cu titlu mai puțin definitiv. Tablourile tale, pritene, păcătuiesc printr-un detaliu sau altul, o cedare atît de neașteptată, adeseori atît de superfluă încît ar putea părea voită. Cînd nu e urechea ciuntită a licențiatului Torralba, e un picior neizbutit, pierdut în drum, sau hașurile unei cadrilaturi oprite mai curînd decît ar fi trebuit. Încă puțin, extrem de puțin, și ar fi fost o capodoperă autentică. Numai că o fatalitate, care, cum se vede, precum Destinul anticilor, e o pedeapsă cu motivații adînci, intervine pentru a-i întîrzia fericita apariție.

Or, acest blestem trebuie exorcizat și, ca să izbutești, e nevoie de curaj pentru a renunța la cîteva cochetării și cîteva aventuri. Vezi tu, dacă mă aflu aici, și claustrat și constrîns să-ți scriu, împiedicat pînă și să mă duc să te caut la Café de Flore — unde, se pare, în vremurile astea tulburi tu ții uneori întruniri — e pentru că, după ce am scris douăzeci de mii de pagini, înmănuncheate cîte 3 sau cel mult cîte 25 am avut într-o bună zi revelația că trebuie să dau totuși cîteva tomuri de 500 de pagini, ca și cînd aceasta ar fi fost absolut necesar pentru salvarea sufletului meu, fără de care parcă nu aș fi scris nimic . . . Teme-te, și tu, de ceasul judecății care-ți va acorda, în istoria artei moderne, un rol magnific, desigur, dar strict funcțional și istoric; nu asta îți prezicea admirația pe care ți-am purtat-o încă de la ieșirea ta din copilărie, admirație izvorîtă din respect și nu din uimire, ca la atîția alții. Dacă ar putea, admirația m-ar opri, în acest ceas, cînd îmi arog un aer nepotrivit mie, acela de prezicător. Și apoi, cine nu ar fi fost amuzat, pe la 1890, să-l vadă pe Cézanne dîndu-i sfaturi lui Zola? Neavînd nici un motiv să risc batjocura cuiva, voi înălța deci, bucuros, aici, un fel de strigăt, în care să se unească încurajarea cu exigența, așa cum înalță, la noi, în jurul arenei, acei « aficionados » în timp ce-l însoțesc cu privirea pe « matador ». Numai că, neputînd traduce aceste exclamații în franceză, ar trebui să recurg la alte repertorii expresive. Mi-l voi aminti, poate, pe bătrînul Carolus-Duran, personaj carnavalesc, spunînd tinerilor actori ce soseau la Villa Medicis: « — Domnilor, dați-ne, vă rog, o capodoperă . . . La Villa Medicis, și ieșită din gura lui, nu era decît o vorbă de Carnaval. Dar în tradiția de la « Quatre Gats » și pentru noi doi, ea dobîndește un alt sens, mult mai grav. Cu gravitate, cu respect, îți spun: « Pablo Picasso, dă-ne o capodoperă ». E timpul. Nu va întîrzia pentru noi clipa în care nu va mai fi amuzant să spunem că orice capodoperă nenăscută e deja trecută la pasiv, pentru liniștea propriei noastre conștiințe.

Martie 1937

În românește de ALINA LEDEANU

PICASSO: *Cap de faun*, 1948

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

PICASSO: Ilustrație pentru « Lysistrata », 1934

EUGENIO D'ORS

CIVILIZAŢIA ÎN ISTORIE

Filosofia a reuşit să constate că, dacă în natură s-a produs frecvent drumul de la cauză la efect, în schimb în istorie nu se realizează niciodată schema rigidă a precedenței și suficienței pe care logica le atribuie relațiilor cauzale. Marile evenimente umane, cele care merită în mod legitim calificativul de fenomene istorice, nu sînt legate între ele printr-un raport de cauză şi efect, ci prin relaţia pe care matematicienii şi fiziologii o numesc funcţie şi care presupune o reciprocitate în relaţiile dintre fenomene, reciprocitate în virtutea căreia fiecare dintre ele este simultan efect şi cauză. Nu e mai puţin superficial şi greşit să spunem că celebrul Conciliu de la Trento a creat în artă stilul baroc — chiar dacă acestuia i se aplică uneori denumirea de «stil iezuit» —decît să afirmăm că stilul baroc a fost cauza Conciliului de la Trento. Să nu uităm acest principiu general ori de cîte ori se dă vina pe Reforma protestantă, de exemplu, pentru faptul că, mai tîrziu, s-a întîmplat cutare lucru, sau pe Revoluţia engleză sau pe Revoluţia franceză, sau se dă vina pe Renaştere, sau pe umanism, sau pe monarhiile absolute, sau pe « despotismul luminat » care era la modă în aceste monarhii în secolul a XVIII-lea, sau pe « ideile enciclopediştilor », sau pe cine ştie ce abuzuri de putere, sau crize de mizerie şi foamete. Legi, crize, abuzuri, idei, despotisme, absolutisme, Renaştere, Reformă, toate acestea constituie simbolic, fiecare dintre ele, tot atîtea expresii ale unei constante, sau eon, pe care o numim Revoluţie în sensul cel mai larg al termenului. Cîtva timp, această dispoziţie a putut fi difuză. Pentru ca ea să dobîndească o importanţă politică imediată era nevoie ca gîndirea generală să găsească un protagonist, o entitate-agent, care să-şi asume sarcina de a trage consecinţele practice ale principiilor, noţiunilor şi, încă şi mai vag, tendinţelor şi gusturilor care pluteau în aer. Acest protagonist a fost în sens filosofic găsit atunci cînd anumite analize complicate, poate deformate de anumite stări afective, au descoperit noţiunea de popor ca substrat social, substrat a cărui forţă a fost de îndată considerată ca o virtute şi de la eliberarea căruia se aştepta, uneori în chip mesianic, intrarea în împărăţia binelui şi a dreptăţii. Indiferent dacă poporul era considerat o victimă a sclaviei, după concepţiile lui Rousseau, atît de repede răspîndite şi atît de adînc înrădăcinate în lume, ori dacă era considerat o arhivă a spontaneităţii opusă artificialităţii, după cum se subliniază de preferinţă în *Scienza Nuova* a lui Giambattista Vico şi în filosofia istoriei a lui Herder, fapt sigur e că descoperirea lui ca entitate era însoţită de o mare virulenţă revoluţionară. Se poate întîmpla chiar — lucru explicabil, dat fiind

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

că este vorba de relații de funcție și nu de cauzalitate, prin urmare fără necesitatea unei ordini fixe în timp — ca cele mai importante evenimente politice cu caracter revoluționar să preceadă cronologic fixarea ideilor lor teoretice. Tendința englezilor spre empirism s-a manifestat cu claritate cînd, încă de la începutul secolului al XVII-lea, au realizat o revoluție politică, cu executarea monarhului cu tot, care abia mai tîrziu avea să-și afle ideile inspiratoare îndeosebi în Franța. Cromwell, departe de a anunța, sub aspect anecdotic și extern, ideile lui Rousseau ori măcar ale lui Montesquieu, se inspira din credințele, ba chiar din superstițiile de drept divin, exact analoage celor care puteau să-l anime pe regele trimis de el la execuție. Pe de altă parte, cînd un Napoleon se transformă in moștenitorul ideologiei Revoluției franceze, nu consideră că această ideologie ar stînjeni puterea lui personală și nici măcar cele mai exterioare forme ale maiestății cu care se îmbracă; cît de ușor — și, ceea ce e mai grav, cît de logic — arată exemplul lui Napoleon prezența unei relații funcționale între demagogie și dictatură. Cu marea forță de propagandă pe care datorită, între alte lucruri, limbajului lor o au francezii de a-și construi, slujindu-se de categorii antonomazice, propriile lor evenimente istorice, această Revoluție franceză a ajuns să constituie pentru imaginația oamenilor revoluția prin excelență, cuvîntul dobîndind o valoare generică, în stare chiar să stînjenească înțelegerea realității pe care o desemnează. S-a ajuns, pe baza unui criteriu convențional care împarte istoria pe epoci sau ere, să se pretindă că Revoluția franceză ar marca limita dintre două Epoci, cea pe care manualele de istorie o numesc Epoca Modernă și cea pe care, nu fără o anumită încăpățînare, unii continuă să o numească Epoca Contemporană. De bună seamă, trecerea anilor face din ce în ce mai ridicolă această pretenție de contemporaneitate în ceea ce privește figuri și evenimente din secolul al XIX-lea. Dar, pe măsură ce evenimentele mai apropiate de noi refuză să fie încadrate în acest sector al istoriei, se vede din ce în ce mai bine că trăsăturile ei caracteristice formează un singur bloc cu cele ale altor perioade care au precedat secolul al XIX-lea. Că ceea ce s-a numit « Romantism » nu este altceva decît o modalitate a ceea ce se numește « Baroc » noi înșine am demonstrat de mai multe ori, și astăzi demonstrația e acceptată în mod aproape general. Solidaritatea dintre complexele morale reprezentate de conexiunea între ceea ce cineva a numit « cei trei R » — Reforma, Revoluția, Romantismul — poate fi considerată riguros stabilită din momentul cînd s-a renunțat să se vadă între fiecare dintre termenii susmenționați și ceilalți doi o relație cauzală. Conținutul acestui ansamblu se dovedește a fi extrem de bogat și de complex, dacă se ține seama de paralelismele ce pot fi stabilite între mișcările religioase protestatare și descoperirile geografice, între cercetările erudite și artele frumoase, între descoperirile naturii și tulburările politice.

Să stilizăm științele particulare în chip de scară. Filosofia, într-un cerc: cuvîntul inițial se va sprijini pe cuvîntul final. — Un cerc vicios, deci? — Nu, un cerc magic, dacă linia pe care o trasezi nu se întrerupe și dacă în el încape realitatea întreagă. — Să înceapă, fără a fi redusă. Rațiunea, de pe tronul ei, centru și belvedere, guvernează periferia lipsită de uniformitate. — « Nu-l mai atinge acum, așa e trandafirul! » N-o mai chintesenția, așa e Inteligența. — Filosofia, tablou sinoptic al realității totale, prin înțelegerea deplină.

Filosofia, suverană a realității întregi, nu e proprietară pe nici un domeniu. Unde se termină cîmpul uscat al științei, acolo începe delta vieții. — Ca pe un domeniu feudal, viața își culege roadele din fenomenele care o nutresc, iar știința, conceptele pe care le adună; amîndouă plătesc Filosofiei suverane tributul ideilor,

care, circulînd ca niște monede-arhetipuri, capătă sens fără a-și pierde realitatea și nici, prin generalitate, caracterul concret. — După un obicei regal, Filosofia își răscumpără astfel condiția de parazit prin funcția ei semnificatoare.

În clipa aceasta chiar, doi interlocutori, noi, ne privim în ochi. . . Eu văd ochii dumitale. Dar, pe lîngă ochi, îți văd privirea. Privirea se află în ochi, dar nu e conținută în ei. Dumneata, la rîndul dumitale, mă vezi și vezi că te privesc. Ce uriașă încărcătură potențială, dar transcendentă, are activitatea care constă în a privi, dacă o raportăm la structura ochilor! De ce am tăgădui realitatea? De ce ne-am tocmi? Privirea metamorfozează ochii; oare accentul nu metamorfozează cuvintele? Nu mai departe decît cuvintele pe care le-am pronunțat acum sînt ele oare aceleași, continuă să fie aceleași din momentul în care le-am pronunțat cu emfaza întrebării? Material, da. Conceptual, da. În fața înțelegerii, totuși, nu mai sînt aceleași.

Germenul nu numai că posedă, în fiecare din momentele existenței sale, o figură care-l izolează ca entitate ce poate fi concepută separat, ci adaugă acestei figuri actuale o potență de proliferare în figuri posibile, care-i vor determina apariția în dezvoltarea sa viitoare. *Un germen este o realitate în substanța căreia intră o vocație.* În sămînță se află înscrisă figura copacului. În embrion se află portretul abreviat al organismului. Și acest impuls, care-și moștenește specificul de la faza embrionară, nu încetează de-a lungul transformărilor sale succesive. Nu se termină și obține astfel un fel de eternitate care nu exclude vicisitudinile; un absolut care nu exclude istoria, ba chiar o include; o ordine care fixează limite indeterminării, fără a intra însă în închisoarea necesității.

Acest nimb *face și nu face parte*, în același timp, din corpul sau din capul personajului. Face și nu face parte, în același timp, din atmosfera înconjurătoare. Acest nimb este oare încă Sfîntul cu pricina sau nu mai este? Dar ce înseamnă *a fi* în expresii ca aceasta?

În lumea obiectelor, pînă și cel mai omogen și elementar, bunăoară o bilă de biliard, obiectul cel mai compact ca structură, ori cel mai fad și lipsit de grație, realizează la suprafața lui o anumită asumare a realității înconjurătoare, o uscăciune sau o umiditate, o temperatură, niște reflexe, ceva care, inevitabil, include în obiectivitatea sa elemente aparținînd în același timp altor obiectivități.

Fiecare obiect, fiecare individ este, deci, un receptacol, un cîmp și, cum se spune în matematică, *locul* unui ciorchine — de ce să nu spunem un roi? — de relații, al căror număr, oricît de ușor ne-am opri reflecția asupra lui, ne va apărea infinit. Acest roi sau ciorchine *nu epuizează* totuși realitatea individului sau a obiectului, nu poate să-l înlocuiască. Un element insubstituibil își găsește adăpost în el, și orice încercare de escamotare ideologică ar fi zadarnică.

« Corelația » exprimă o solidaritate substanțială, în care se include pînă la un punct vigoarea necesității, chiar dacă această necesitate nu ajunge pînă acolo încît să permită o previziune cantitativă. Obiectele care se pot raporta unele la altele printr-un « calcul al probabilităților » admit valabilitatea unei determinări verificabile doar *a posteriori* și în limitele unei elasticități statistice. Dar să nu confundăm elasticul cu amorful.

Ajungem în sfîrșit — și respirăm mai bine în apropierea ei — la atitudinea în care problematica nu e simțită ca o diversiune, nici ca o tragedie, nici ca un păcat,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

nici ca o dificultate, ci ca *un stimulent*. Este, cum probabil ați bănuit, problematica propriu-zis umanistică, aceea a omului complet, a « omului care muncește și care se joacă ». Cînd omul se comportă ca filosof, atunci acesta își asumă problema în funcție de energia pe care se simte în stare să și-o mobilizeze. Pe de o parte, problema e ceva care-i opune rezistență. Pe de altă parte, ceva asupra căruia se exercită propria sa putere. Sub primul aspect, află o dificultate, chiar dacă e ușor de depășit. Sub cel de al doilea aspect, o satisfacție, chiar dacă e trecătoare. În ansamblu, o incitare, care amintește de incitarea dragostei. Dar, ca să nu ne rătăcim pe terenul alunecos al sexualității, hai să luăm de pildă stimulentul apetitului. În Filosofia astfel înțeleasă, problematica e *apetisantă*. Și, pe deasupra, nutritivă. Spre deosebire de ceea ce se întîmplă în cazul altor atitudini, unde problematica ori te îmbată, ori devine un stupefiant.

Contrar faimoasei afirmații a prințului Danemarcei, adevărul este că există mai puține lucruri în cer și pe pămînt decît conține filosofia noastră. Fiindcă, pe lîngă faptul că dă seama de lucrurile din cer și de pe pămînt, filosofia noastră captează și acele lucruri dintre cer și pămînt prin care, undă sau reflex, rătăcește adevăratul sens atît al unora, cît și al celorlalte. Prin urmare, Filosofia are nevoie de antene în stare să prindă ceva mai mult decît obiectele percepției, care foiesc pe pămînt, și decît esențele abstracte, nemișcate în cerul lor conceptual. Elementele cu ajutorul cărora aceste unde, aceste reflexe, se prind și, în același timp, se emit sînt cuvintele. Cuvintele care, materiale prin aspectul lor fizic, conceptuale prin semnificația lor generică, cuprind amîndouă lumile și, pe deasupra, tot ce se află între ele și le învăluie. Cuvintele care, fiind *forme*, sînt și *idei*; vreau să spun *realități*, alături de care conceptele pure sînt pure semne; și percepțiile efemere — iluzii schimbătoare. Fiindcă totul în cuvinte e simbol, totul în cuvinte e realitate.

Analiza, dacă e prelungită prea mult, ucide. Și pe urmă nu mai poți învia nimic. Cine-și închipuie că, după ce a dus analiza pînă la capăt, poate realiza sinteza, e un naiv. Adevăratele sinteze nu se obțin decît atunci cînd, în cel mai bun caz, ai ajuns abia la jumătatea drumului analizei și cînd analiza încă n-a distrus forma; care este, cum se știe, principiul vital.

Orice realitate, prin urmare, e o poziție. O poziție de poziții reprezintă o corelație. Și corelația corelațiilor formează Ordinea, nucleu și undă totodată, spațiu și timp, necesitate și întîmplare, funcție și produs: Ordinea, categorie supremă.

Noțiunea de Ordine, realitatea Ordinii, ne apar ca simbolul inteligibilității lumii. Fără această claritate, nici gîndirea nu poate face un pas, nici cunoașterea nu poate capta nici un adevăr. Rațiunea și acțiunea sînt determinări particulare ale Ordinii. E imposibil să cunoști Ordinea fără a o simți totodată ca pe o frumusețe. E imposibil să cunoști Ordinea fără a o simți totodată ca pe un Bine. Am putea spune că, strict vorbind, e imposibil *să cunoști* Ordinea. La acest nivel, atît de aproape încă de Potență, nimic nu poate fi *cunoscut* în mod aseptic. Realitatea nu e aici propriu zis cunoscută, ci *gîndită*; cu alte cuvinte, creată. Activitatea este și aici garanția adevărului.

« La început a fost Ordinea »; versiune estetică — deoarece unitatea în diversitate constituie « armonia vie » prin care definim frumusețea —, versiune depărtată atît de raționalismul pur al Logosului, cît și de beția panică a Praxisului.

Să birui răul, fără a-l epuiza; aceasta, în sfera Eticii, se chema *Bine*. Să birui problematica, fără a o înăbuși: aceasta, în sfera Logicii, se cheamă *Adevăr*. Mai presus de Bine și de Adevăr, realitatea deplină, înglobarea în Bine și în Adevăr a contradicțiilor lor respective, își asumă valori și probleme, în plenitudinea Ordinii. Ordinea, pe linia conduitei, se numește Iertare. Ordinea, pe linia cunoașterii, se numește Ironie.

Cît privește posibilitatea ca efectul să preceadă cauza, consecințele principiului de figurație nu numai că o îngăduie, dar o cer cu necesitate. Finalitatea, adecvarea unei existențe care a avut loc la o formă de existență care urmează să aibă loc, întrunite amîndouă într-o singură existență, intră în formula principiului de figurație, conform căruia orice reprezentare figurativă e însoțită de un cîmp de posibilități; fiecare entitate, de un sens pe care și-l asumă; sau, dacă vreți, fiecare *semnificație*, de un nucleu de *accepții*; sau, fiecare corpuscul, de o undă. Fiecare figură, într-o explicație a realului de acest tip, rămîne *deschisă* pentru depășirea ei, pentru contrazicerea ei, pentru negarea ei. Cauza precumpănește asupra efectului, așa cum germenele precumpănește asupra vieții.

Ceea ce ni se opune ne susține. Dacă totul ar fi de partea mea, dacă gîndirea mea n-ar întîmpina o opoziție, dacă *datul* n-ar restringe *creația*, dacă *gîndirea* n-ar avea nevoie de *cunoaștere*, inclusiv în forma umilă a *datului* — *dacă totul ar fi o pîrghie* — ar lipsi posibilitatea, nu numai de a răsturna lumea, ci, pur și simplu, de a face un pas înainte. Limitele mele constituie bogăția mea. Mai mult: limitele mele sînt ființa mea. Eu nu exist ca obiect, mai înainte de a fi ieșit din realitatea înconjurătoare. Atitudini mentale mai mult sau mai puțin viciate de panteism au avut pretenția să incorporeze mediul în definiția ființei umane. Dimpotrivă, trebuie să vedem ființa *împotriva* mediului înconjurător; definindu-se prin opoziție cu el. Fără formă, nu sînt. Existența mea se identifică cu figura mea.

În orice cuvînt există un germen, o serie de posibilități, o mișcare. Există un impuls al gîndirii, o potență activă de a lega cuvintele, sursă a metaforelor și a figurilor ei de stil. Există de asemenea o moștenire, o impregnare cu accepțiile acumulate cu fiecare utilizare a cuvîntului; mai ales atunci cînd a slujit poeziei și geniului. Cea mai profundă, cea mai valoroasă înțelegere a unui cuvînt va fi aceea care-i va pătrunde taina sensului. Care va surprinde nodul corelațiilor funcționale care există în cuvînt. « Sensul » cuvîntului vitalizează întreg discursul și face ca fiecare cuvînt să exprime ceea ce n-ar fi putut spune exclusiv pe baza conținutului său conceptual strict. Fiecare *lucru* se nutrește din substanța *nimbului* său.

Care scriitor n-a simțit cît de mult vitalizează, cît de mult eliberează tezele pe care le formulează simplul fapt de a le prezenta ca întrebări, parcă cerînd colaborarea cititorului pentru a îndrăzni să facă afirmațiile pe care le face? Închipuiți-vă animația pe care ar dobîndi-o aceste teze prezentate sub formă de dialog!

Dialogul este izvorul filosofiei. Dialectica și dialogul, înrudite strîns prin etimologia lor, se leagă și mai mult în realitatea profundă a lucrurilor.

Cînd noi vorbim de percepții, înțelegem percepții de figuri, cînd vorbim de concepte, concepem tot figuri. Intuiția noastră e figurativă; abstracția noastră e tot figurativă, la fel ca a geometrului, și nu cum încearcă să fie abstracția analistului. Hegel exprima acest adevăr cînd afirma: « Interioritatea e exterioritate »;

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

această afirmaţie trebuie înţeleasă, nu ca o identificare, ci ca o sinteză. Pe bună dreptate, din punctul său de vedere, Kierkegaard se revolta împotriva lui Hegel. Şi, la fel de congurent, un Dilthey, un Heidegger au renegat cuvîntul « intuiţie ». Noi, dimpotrivă, considerăm că a intui şi a exprima sînt asemeni suprafeţelor concavă şi convexă a unuia şi aceluiaşi volum. . . . Evanghelia noastră începe astfel: « La început a fost Ordinea ». Am putea începe la fel de bine: « La început a fost Cuvîntul ». Termenul logos îl traducem astfel: « La început a fost Figura », fiindcă figurile sînt idealităţi concrete, indivizi care îşi asumă un conţinut specific.

Dacă Husserl ar fi posedat intr-un grad mai înalt facultatea Ironiei, şi-ar fi dat seama că, în faptul însuşi al recunoaşterii pluralităţii, mai ales dacă i se adaugă un criteriu de ordonare ierarhică, există *o filosofie;* o filosofie deschisă spre trăire şi eficace pentru ea. Partea proastă e că eclectismul nu e acceptarea varietăţii, ci pierderea oricărui simţ de luptă: graţia cumpărată cu preţul sacrificiului dreptăţii nu mai e graţie, ci gelatină. Acceptăm coexistenţa mai multor figuri; nu şi absenţa figurii. Marele sultan poate fi poligam; indiferent este eunucul. Filosoful ironic depăşeşte contradicţiile; eclecticul nu le observă.

Ce bine-ar fi să ajungem la un asemenea stadiu şi la o asemenea modalitate de cultură, încît, în vorbirea curentă, termenii « superficial » şi « profund » să-şi schimbe între ei valoarea, şi atunci, dacă ai califica ceva drept « superficial », ar însemna să-i adresezi elogiul suprem! Am vedea atunci cu claritate că eternitatea lucrurilor este chiar forma lor, nu acea fantasmă interioară pe care cu prea multă cutezanţă am denumit-o spirit. Am şti că, la urma urmei, lucrul cel mai spiritual la om este conturul său pur. Că, departe de a putea spune că ochii sînt « oglinda sufletului », ar trebui, dimpotrivă, să considerăm cu imaginaţia că sufletul e oglinda ochilor. Am înţelege, în sfîrşit, că e greşit să considerăm cuvintele drept expresia ideilor şi că, dimpotrivă, ideile sînt reziduul, expresia, dacă vreţi, a cuvintelor. (Acolo unde în urmă cu cîţiva ani am pus cuvîntul « idei » corectez acum şi pun în loc « concepte ». Am învăţat destule între timp despre substanţa ideilor. Ştiu că ideile sînt cuvintele înseşi.)

Nu există decît un singur mod de a simţi: mişcîndu-te. Nu există decît un singur mod de a te plînge: plîngînd. Nu există decît un singur mod de a învăţa: învăţîndu-i pe alţii. Nu există decît un singur mod de a şti: vorbind sau redactînd. . . La început a fost Aparenţa.

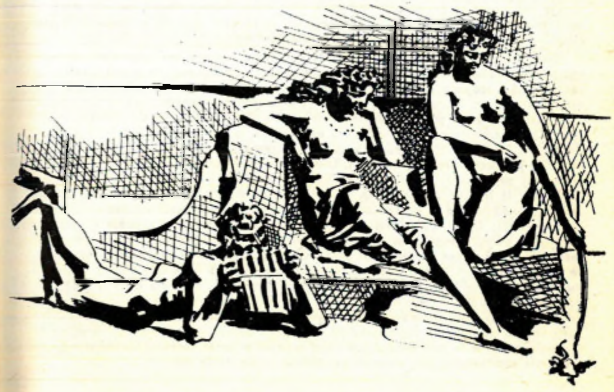
Imperativul expresiei nu numai că e just ca rezultat al unei valori spirituale atribuite formei şi figurii, *potentului*, prin care înţeleg ceea ce se înscrie sub denumirea ambivalentă de « aparenţă », ci ca traducere a unei legi intime a înseşi esenţei gîndirii. A gîndi înseamnă a reduce la un contur şi a organiza într-un cosmos haosul amorf al posibilităţilor, dintre care numai *una* e acceptată, printr-un act în care se împletesc libertatea şi determinarea, spontaneitatea şi legea. Actul adamic de a da nume tuturor lucrurilor în paradis cuprinde în el tot ce gîndirea a putut aduce de atunci încoace în domeniul cunoaşterii. Prin denumirea pe care o primeşte, obiectul e ordonat, pus la locul lui, în locul lui mobil în cadrul mişcării existenţei. Cînd de la denumire se trece la definiţie, se obţine un spor de delimitare, de fixare. Abstracţia creşte în acest caz; dar caracterul concret nu s-a evaporat prin aceasta. De aici se despart două căi, în această materie încă plastică. Una din ele intensifică creaţia: de la judecată, se trece la figură, la simbol, la personificare, la mit. Cealaltă cale, în care caracterul concret e pierdut din vedere, conduce la substanţă, la concept, la semn, la număr, la lege. Ordinea se obţine şi aici, dar cu preţul arbitrariului. În mîinile unui pictor modelul devine portret. În mîinile unui statistician, modelul ajunge, nu un număr, nici măcar un număr, ci fracţia fungibilă a unui număr: cifra emblematică a unui atît la sută. Între *descriere* şi *cifră* se află obiectivitatea.

Primul lucru de care trebuie să fie convins un om de ştiinţă e că ştiinţa poate progresa şi după el. Şi prima datorie a ştiinţei e să fie ironică. Cînd în ea se afirmă un caz, trebuie să se facă acest lucru cu toleranţa implicită faţă de afirmaţia contrară şi avînd grijă să se lase uşa deschisă pentru aceasta din urmă.

Judecata *captează* realitatea: pe urmă, denumirea o *plăsmuieşte;* figura o *defineşte;* simbolul o *încarnează*, iar numenul şi mitul o *personalizează*, asumînd un mare ansamblu real într-un simbol viu.

Limbajul nu e un produs al raţiunii umane; a afirma contrariul, şi anume că raţiunea e un produs al limbajului, s-ar apropia mai mult de adevăr. Ştim că orice cuvînt conţine, pe lîngă *semnificaţie*, un *sens:* în pofida semnificaţiei, sensul face să prolifereze cuvîntul în diferitele lui *accepţii;* îl încarcă cu elemente ereditare, făcîndu-l să trăiască diferite conţinuturi conceptuale de-a lungul timpului sau, dimpotrivă, transformă în neologism expresia cea mai uzuală cînd ajunge în vîrful peniţei unui scriitor de geniu; conferă fiecărui cuvînt posibilităţi infinite de apropiere şi nuntire cu celelalte; adăposteşte, sub zăpada lexicului, seminţe puternice de sintaxă, permite existenţa poeziei şi face să ajungă în închisorile conceptului zborurile muzicii. În sensul cuvîntului se află spiritul întreg; în semnificaţie nu e decît raţiunea. Între limbaj şi raţiune e aceeaşi distanţă, în altă ordine de lucruri, ca între o mîncare delicioasă şi vitamine.

În româneşte de ANDREI IONESCU



Picasso, *Două femei şi un cîntăreţ din nai*, 1923

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ANDREI IONESCU

Seninătatea în stare de alertă

Astăzi, la o sută de ani de la naştere, Eugenio d'Ors continuă să fie o prezenţă vie în cultura artistică a Europei. Numele lui rămîne legat în mod spectaculos de reabilitarea barocului, dar nu mai puţin moştenirea lui este a unui militant pentru o artă clasică şi a unui gînditor profund original — filosof al culturii în înţelesul deplin al cuvîntului — care a aspirat dramatic la o sinteză a dihotomiilor spiritului uman, slujindu-se de « gîndirea figurativă » ca de un instrument al reconcilierii contrariilor.

Imaginea cea mai larg răspîndită a marelui critic este aceea a neobositului apărător al valorilor clasice: echilibru, măsură, ritm, ordine, prin care Spania s-ar fi putut reintegra, la un nivel superior şi cu un aport creator sporit, într-o arie culturală mediteraneană şi europeană, continuatoare a Greciei şi a Romei antice. Se citează adesea una dintre maximele lui preferate: « Raţiunea are şi ea sentimentele ei, pe care inima nu le înţelege », evident polemică la adresa « raţiunilor inimii » pascaliene şi în general la adresa exagerărilor la care poate ajunge *l'esprit de finesse*. « Căderea » spiritului are loc atunci cînd se pierde seninătatea: totul este salvat cît timp în noaptea pasiunilor veghează luminile raţiunii. În ceea ce priveşte estetica, d'Ors şi-a expus limpede poziţia, optînd pentru predominarea formei: pentru o « artă a frumuseţii », opusă unei « arte a expresiei », pentru « desen » şi împotriva « muzicii », pentru puritate şi claritate, împotriva misterului. Numeroase pasaje din opera sa conturează imaginea unui clasic imperturbabil, ba mai mult, a unui misionar laic care predică insistent un imperativ cultural şi artistic de tip clasic: « Nu muzică amorfă, ci arhitectură a formelor. »

Dar, cu toate că se sprijină pe declaraţiile fără echivoc ale autorului, de cele mai multe ori adevărate pledoarii pentru o artă precis configurată, imaginea aceasta nu reuşeşte să-l acopere personalitatea, pe care o simţim infinit mai complexă. Ca orice mare critic, întrunind rare calităţi de inteligenţă şi sensibilitate, d'Ors spune mult mai mult decît putem desprinde din concluziile pledoariilor sale pentru clasicism. Dacă semnalează în primul rînd exagerările la care poate ajunge *l'esprit de finesse*, nu înseamnă că ignorează primejdia exagerărilor la care l-ar putea duce un *esprit de géometrie* prea rigid aplicat. Unitatea la care aspiră nu este unilateralitate, ci sinteză superioară. *L'esprit de géometrie* nu exclude *l'esprit de finesse*, şi d'Ors gînditorul le îmbină armonios, în aşa fel încît tensiunile se echilibrează fără a se anihila. Sensibilitatea sa vie corectează permanent şi completează schemele raţiunii. Prin celebrele Glose, care-l îndreptăţesc să aspire la titlul de « suprem gazetar », surprinde pulsul timpului şi « înalţă incidentalul la categorial », conştient că la categorie nu se poate ajunge decît prin analiza incidentului, a aparenţelor, din care se extrag simboluri şi legi. Evident, clasicismul militant al lui d'Ors este o opţiune, nu rezultatul unei incapacităţi de înţelegere a barocului. Departe de a fi neglijat, barocul este studiat îndeaproape, şi chiar savurat, iar rezervele exprimate faţă de el nu sînt dovada unei ignoranţe intransigente, ci a stăruitoarei aspiraţii a criticului spre ordine şi armonie. Întrebarea pe care ne-o putem pune este dacă ordinea şi armonia, pe care le proclamă drept ideal suprem al artei, răspund straturilor profunde ale sensibilităţii sale artistice sau numai exigenţelor raţiunii.

Seninătatea patetic invocată — *Cuando yo esté tranquilo* (titlul unei celebre opere: *Cînd mă voi linişti*) — nu a rămas oare mereu o zonă inaccesibilă, o perpetuă aspiraţie? Nu cumva destinul lui d'Ors a fost acela de a predica un clasicism aparent imperturbabil tocmai pentru că în sufletul său ascundea tulburi pasiuni baroce? Ipoteza este, desigur, seducătoare, şi unora li s-a părut că oferă cheia personalităţii lui d'Ors, numit din această cauză « criticul infidel faţă de sine însuşi » (Guillermo Diaz Plaja). S-ar adeveri astfel caracterizarea pe care G. Călinescu o făcea Spaniei (educaţie clasică şi temperament romantic), iar d'Ors ar căpăta valoare de maximă exponenţă. Ipoteza pare a fi confirmată de cuvintele cu care se deschide studiul său despre baroc: « Această carte ar putea fi numită un roman, un roman autobiografic. Ea va povesti aventura unui om care s-a îndrăgostit încet-încet de o categorie. » Opoziţia clasicism-baroc ar fi în cele din urmă o opoziţie de natură complementară, ca şi celelalte din cadrul sistemului gîndirii lui d'Ors. Opţiunea pentru clasicism ar avea o importanţă secundară în comparaţie cu receptivitatea extraordinară faţă de fenomenul artistic în totalitatea lui, receptivitate care face din d'Ors unul din marii critici de artă ai tuturor timpurilor. Celebrele simetrii (« ordinea » şi « haosul », spiritul « constructiv » şi cel « amorf », « cultura » şi « istoria », « clasicismul » şi « barocul », « Roma » şi « Babel » etc.) stabilesc în fond interdependenţe, nicidecum excluderi. (« Haosul stă întotdeauna ca o santinelă în stare de alarmă în sălaşul Cosmosului. Servitor şi stăpîn, ba se lasă colonizat — cînd voinţa umană deschide o cărare în pădure — ba — cînd se săvîrşeşte cea mai mică neglijenţă — vegetaţia lui sălbatică devorează de îndată cărarea părăsită. ») Pentru că în fond « barbaria noastră profundă este garanţia civilizaţiei noastre eminente ». Cu alte cuvinte, forţele de creaţie a noului se ivesc în haos. Barbaria nu constituie o putere inumană, ci însuşi izvorul modificărilor necesare umanului, fiindcă omul descoperă mereu alte lumi acolo unde credea că există o singură lume. Clasicismul, ca artă a civilizaţiei, nu se poate lipsi de barbarie decît cu riscul anchilozării. « Datorez mult dascălilor mei: le datorez demnitatea », declară d'Ors despre maeştrii săi întru clasicism. « Dar din cînd în cînd e bine să mă întorc la tine (se referă la « monstrul hirsut », emblemă a hotelului german *Zum Vildermann*, n.n.), să mă întorc pentru a mă hrăni cu forţa ta. De aceea, fără a renunţa la vreun confort, îmi place să trag din cînd în cînd la Hotelul omului sălbatic. » Aşa cum barbaria garantează civilizaţia, se poate spune că istoria garantează cultura, barocul garantează clasicismul, Babel garantează Roma.

Universul artei este abordat de D'Ors pe două căi: « Cunoaşterea concretă, informarea, ne dă jumătate din ştiinţă; clasificarea, ordinea, cealaltă jumătate. Prima satisface elanul curiozităţii noastre; cea de a doua, nevoia noastră de raţiune. » Dorinţa criticului este să facă ordine, cît mai multă ordine, fără a trăda însă complexitatea istorică a realităţii. De aceea aspiraţia clasică nu-l împiedică să « iubească » şi să valorifice barocul. Prin grija de a nu trăda complexitatea realităţii istorice, am putea spune că opera lui d'Ors este liberă în interiorul unei ordini, este barocă în interiorul unui clasicism. Aspiră, desigur, să înalţe anecdoticul la categorial, dar, pe lîngă ceea ce se înalţă la categorie, tratează şi ceea ce se dizolvă în anecdotic. Exegeză a culturii şi a istoriei deopotrivă, opera lui reconstituie istoria atît în « curentele » trecătoare, cît şi în « figurile » permanente. Din materia « amorfă » a istoriei, d'Ors « construieşte » o adevărată filozofie a istoriei, pe care o numeşte « Ştiinţa culturii ». Ştiinţa culturii nu reţine din istorie decît dezvoltarea anumitor constante, pe care le desemnează cu termenul alexandrin de *eoni:* în timp ce istoria produce stiluri, cultura e guvernată de *eoni*. *Eonul* imperiului, de exemplu, formează o categorie în care sînt incluse toate cuceririle imperiale care au avut loc de-a lungul istoriei. Eternul

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

feminin al lui Goethe devine, de asemeni, o constantă istorică, fiindcă nu este vorba de o singură femeie sau de o simplă serie de femei, ci de femeie ca protagonist constant al istoriei. Clasicismul şi barocul sînt considerate, în planul artei, cele două constante în care sînt cuprinse toate stilurile şi curentele istorice. Există, după d'Ors, două feluri de stiluri: « stilurile de cultură » (permanente şi determinante ale manifestărilor culturale în totalitatea lor) şi « stilurile istorice » (specifice unei anumite epoci sau unui anumit domeniu de cultură). Clasicismul şi barocul ar fi stiluri de cultură, iar goticul un stil istoric, care nu poate fi reînviat decît prin restaurare sau pastişă. Stilul baroc, în schimb, « poate renaşte şi traduce aceeaşi inspiraţie în forme noi fără nevoia de a se copia pe sine însuşi în mod servil. » Definind clasicismul drept stilul civilizaţiei, d'Ors se întreabă dacă barocul nu ar putea fi numit « stilul barbariei, mereu persistent, sub nivelul culturii » şi ajunge să postuleze chiar existenţa unui fond baroc permanent din care, din cînd în cînd, se înalţă clasicismul.

Contribuţia lui, în cadrul mişcării moderne de valorificare a barocului, este, cum se ştie, fundamentală. În discuţiile de la Pontigny, în Burgundia, cunoscute sub numele de « disputa barocului », d'Ors răstoarnă violent viziunea tradiţională, conform căreia barocul este un stil monstruos, decadent, *una varietà del brutto*, cum îl numise Croce. În acest sens, în pofida asemănărilor dintre d'Ors şi G. Călinescu în ceea ce priveşte caracterul tipologic, supratemporal al consideraţiilor despre clasicism, romantism şi baroc, criticul spaniol reprezintă un punct de vedere complet deosebit: în timp ce G. Călinescu consideră că romantismul este o stare maladivă, anormală, iar barocul, un stil de decadenţă, care « urmează » în timp maturităţii clasicismului sau romantismului, pentru d'Ors barocul este un stil de sine stătător, care, departe de a proveni, prin degenerare, din stilul clasic, i se opune în mod fundamental. Dezvoltînd sugestiile primite de la Burckhardt, Nietzsche, Wölfflin şi Worringer, ajunge să conceapă arta barocă drept o constantă la fel de importantă ca şi arta clasică şi independentă de ea, nederivată nici în sensul degradării, nici în cel al depăşirii. Ba mai mult, situaţia pare a fi inversă. « Fondul permanent » este mai curînd baroc decît clasic, forţa « barbariei » este mai mare decît cea a « civilizaţiei ». Partea de « feminitate fatală » a barocului exercită « o vrajă de sirenă » asupra tînărului îndrăgostit de această categorie, şi desfătarea tulbure pe care o provoacă este capabilă să anihileze într-o singură zi « comorile adunate după o anevoioasă ucenicie clasicizantă ».

Pledoaria pentru baroc venită din partea unui spirit atît de tenace în afirmarea idealului clasic cum a fost d'Ors, pe lîngă faptul că ne dezvăluie ambivalenţa lui fundamentală, priza asupra vieţii în dualitatea ei contradictorie, mai are o particularitate deloc neglijabilă, şi anume forţa întemeierii sale filosofice, graţie căreia a reuşit să impună un punct de vedere adoptat astăzi, tacit sau explicit, de quasi-unanimitatea criticii: barocul în sens larg (mai bine zis tipologic, nu istoric) nu e limitat în timp (secolul al XVII-lea) şi spaţiu (Europa occidentală), ci este o constantă ce apare în epoci diferite (D'Ors semnalează nu mai puţin de douăzeci şi două de variante, de la alexandrinism la *fin-du-siècle*) şi în arii geografice variate; nu e un stil de prost gust provenit din descompunerea clasicismului renascentist, ci un stil perfect normal, care cuprinde întreaga civilizaţie, ba chiar şi morfologia naturală. Fiindcă de la istoria şi de la morfologia culturii, cu formulele ei expresive care sînt stilurile, D'Ors se ridică la ceea ce el numeşte « sistematica culturii », cu cei doi *eoni* sau constante fundamentale: clasicismul şi barocul, caracterizate prin eternitate, totalitate şi universalitate. Dar *eonii* mai au o particularitate extrem de preţioasă pentru năzuinţa de sinteză a filosofului culturii de a rezolva prin spiritul de ordine problema raportului antagonic dintre viaţă şi raţiune: *eonii* sînt

dotaţi cu o « concreteţe ideală » şi cu o « generalitate vie », situîndu-se astfel, prin aceste atribute, la jumătatea drumului între concepte şi fenomene. În *Ştiinţa culturii*, care este opera filosofică a maturităţii lui depline, preocuparea primordială a lui d'Ors este să armonizeze viaţa cu raţiunea într-o viziune meta-istorică, pornind de la dualitatea « potenţă/rezistenţă », care constituie obiect de studiu pentru două discipline: « Poetica » şi « Patetica ». Instrumentul acestei reconcilieri, în care logicii pure i-ar lua locul « ordinea », concepută ca o împletire a logicii cu viaţa, este « gîndirea figurativă » (numită astfel pentru că se manifestă prin « idei », « figuri » şi « forme »), un mod de gîndire aşezat pe principii noi: principiul contradicţiei şi principiul raţiunii suficiente s-ar cere completate cu principiul « participării » (fiecare realitate are o *aureolă* de înţelesuri în care se află germenii contradicţiei) şi cu principiul « funcţiei cerute » (care asigură legătura, nu numai cu trecutul, ci şi cu viitorul, abolind totodată şi autonomia şi determinismul rigid).

Pentru d'Ors « figura » este măsura umană conferită expresiei, dacă acceptăm că realitatea se compune din expresii şi cunoaşterea din figuri. Prin gîndirea sa « figurativă » d'Ors a încercat să obţină flexibilitatea necesară pentru a capta realul în întreaga sa plenitudine şi cu tot dinamismul său creator, pentru a înţelege universul ca o « sintaxă » a realităţii totale, într-o unitate de armonie, nu de aglomerare.

În domeniul criticii de artă, idealul său este întrunirea creatoare într-un act unic a analizei şi a sintezei, numită de el « critica sensului » — etapa finală a demersului care cuprinde critica « semnificaţiilor » şi « formelor ». « Critica sensului » este acel tip de critică ce tratează orice fenomen artistic, de la un obiect izolat pînă la constantele istorice, ca pe o figură, cu alte cuvinte criticul e chemat să vadă simbolic în fiecare obiect o categorie şi să înalţe obiectul la generalitate, scoţîndu-l din situaţia lui fragmentară. Această critică, înrudită cu critica filosofică a artei pe care o găsim la Ortega y Gasset, preia şi depăşeşte astfel, în concepţia lui D'Ors, atît « critica semnificaţiilor », cît şi « critica formelor », ambele necesare, dar incomplete: prima ar fi în ultimă instanţă « fantomatică », iar cea de a doua — « metafizică ».

În calitate de critic de artă, D'Ors a fost modern, nu numai prin gust şi priza actualităţii, ci poate în primul rînd pentru că a văzut în arta modernă unele tendinţe care « conveneau » militantului pentru clasicism: întoarcerea la « formă » (în dauna « expresiei »), prezenţa în pictură a elementelor de arhitectură, a notelor de « intelectualitate » care trebuie să articuleze orice peisaj « natural » (idee centrală a esteticii sale), organizarea « constructivă » a elementelor plastice, « esenţializarea » picturii etc. Desigur, în momentele de militantism excesiv, riscă să se închidă faţă de unele aspecte ale contemporaneităţii. Exemplul cel mai notoriu e neînţelegerea arătată compatriotului său Gaudí, ale cărui opere de arhitectură păcătuiau după părerea lui prin sculpturalitate. În cele mai multe cazuri, însă, d'Ors nu e dogmatic, nu neagă, ci afirmă, potenţează valorile, fie că sînt clasice, fie baroce. Are, desigur, aspiraţia clasicismului, dar admite şi înţelege barocul. (Ce exemplu mai bun decît cazul lui Goya, din studiul rămas fundamental pînă astăzi, în pictura căruia vede « un permanent triumf al culorii asupra geometriei »? Celebrul capriciu *Somnul raţiunii produce monştri* e interpretat cu admirabilă înţelegere — identificare? — ca o declaraţie a dreptului la nebunia de tip romantic, fiindcă, pentru Goya, nu numai raţiunea, ci şi somnul raţiunii ar fi divine. Acesta ar fi « sensul » meditaţiilor enigmatice din *Capricii*. Dorinţa unui triumf al raţiunii nu-l împiedică să picteze monştri: vrăjitoare, diavoli, avortoni, toată fauna halucinantă din *Disparates*. Deşi este un adept înflăcărat al raţionalismului, Goya — şi cu el D'Ors, sau cel puţin o parte din el — se simte atras de lumea romantică,

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

pitorească, plină de culoare locală, pe care o înfăţişează cu delectare.) D'Ors a fost un mare critic al actualităţii, receptiv la arta de avangardă (cu care e contemporan) prin universalitatea cunoştinţelor care-i înlesneşte adeziunea (uneori parţială, dar efectivă) la nou, prin interesul acut pentru tot ce e viu, prin acea fascinaţie pentru « aventura » prezentului a unui spirit care, în plan filosofic, pleda pentru prelungirea în « intuitiv » şi « figurativ » a cunoaşterii stînjenite de atîtea ori de barierele gîndirii logice. Este printre primii (şi cei mai autorizaţi) critici care-i elogiază pe Picasso şi pe Miró, văzînd în acesta din urmă un gînditor plastic, nu un simplu decorativist.

Respectul de care continuă să se bucure astăzi « maestrul » D'Ors (cel care a scris *Aprendizaje y heroísmo* — *Ucenicie şi eroism* şi-l dădea ca exemplu elevilor săi pe Bernard Pallissy pentru a le întreţine cultul « operei bine făcute ») este respectul datorat unui filosof al culturii şi unui critic al artei care, chiar dacă nu l-a înţeles pe Gaudí, *a făcut* istoria artei europene timp de cîteva decenii, deţinînd iniţiativa directoare (cu exagerările şi erorile ei inevitabile), precum şi capacitatea de a se măsura de la egal la egal cu marii artişti pe care i-a valorificat cu o rară comprehensiune. Figura lui D'Ors rămîne vie şi actuală ca un exemplu de curiozitate trează a unui spirit care a ştiut să vadă arta, s-o înţeleagă şi s-o « explice » fără pedanterie, într-o operă cu caracter deschis, germinativ, stimulator.

Depăşind tentaţia de a polemiza invocînd ceea ce ne este atît de uşor să apreciem astăzi drept « limită » sau « eroare » a criticului, se cuvine să avem eleganţa de a-i urma sfatul, pentru a putea cuceri — prin efortul perpetuu al culturii — moştenirea lăsată de el: să practicăm, asemeni lui, o lectură « ironică » a textelor, o lectură mai atentă la intenţiile gînditorului decît la realizările lui concrete. În felul acesta putem să ne întîlnim cu el dincolo de locul unde textele însele par să se fi oprit şi să stabilim un dialog fecund, în care el vedea prima poruncă dintr-un *Decalog al Simplităţii* (« Dialogul are loc atunci cînd, într-un fel sau altul, un autor ţine seama de gîndirea străină şi o incorporează în propria sa gîndire, ori stabileşte între aceste două moduri de gîndire un raport de opoziţie şi contrast. »), dialog la care ne îndeamnă căutarea dramatică, constructiv neliniştită, a adevărului, pe care gîndirea sa « figurativă », inspirată şi transfigurantă de pasiunea unităţii, o face să se înrudească atît de strîns cu ironia socratică.

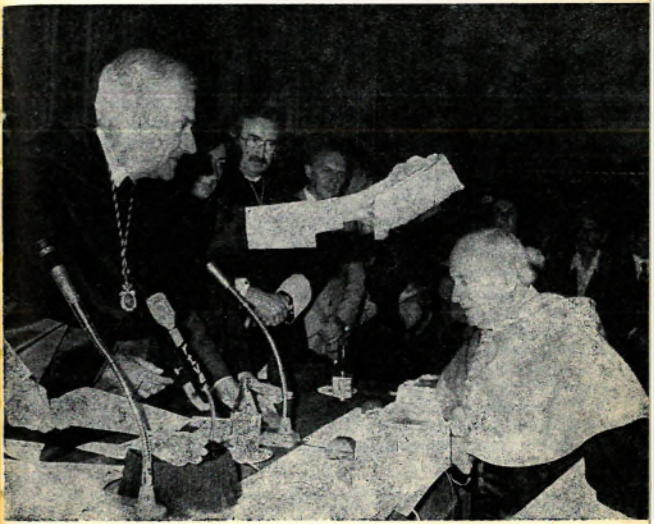
La această lecţie socratică s-ar putea adăuga lecţia goetheană a unui spirit animat de o curiozitate universală, care posedă o atitudine şi o extraordinară capacitate integratoare, care adoptă idealul « luptei pentru lumină » şi deviza « seninătăţii în stare de alertă », care concede cultura ca pe un perpetuu efort de cucerire a valorilor şi pentru care filosofia este un mod de cunoaştere lipsit de conţinut propriu, sortit să-şi ia materia din toate părţile, cu misiunea de a o transforma în eternitate sau — cum îi plăcea să spună — de a ridica anecdoticul la categorial.

Se cuvine să-i interpretăm astăzi opera cu aceeaşi eleganţă cu care el îşi mobiliza energiile intelectuale pentru a surprinde, dincolo de textul explicit, « sensul » gîndirii unui autor: « Ceea ce contează în opera filosofului — scrie el în eseul *Stiluri de gîndire* —, ceea ce contează în opera gînditorului, nu sînt detaliile, ci e o dispoziţie generală, o ordine, un ritm, care traduc o lege generală, derivată din existenţa unei viziuni personale despre lume, dintr-o *intuiţie centrală şi matrice* (subl. în text). Aici, în această intuiţie, se află şi trebuie să căutăm — aici şi nu în altă parte — originalitatea autentică a fiecărui gînditor adevărat. Aceasta e creaţia lui, produsul lui insubstituibil, mesajul lui care ni se dezvăluie, poate, într-o singură pagină, într-o formulă, într-un cuvînt. »

JOAN MIRÓ

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Miró primind titlul de *Doctor honoris causa* al Universității din Barcelona (1979).



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

JOAN MIRÓ

PROFESIUNE DE CREDINŢĂ

Adresîndu-mă acestei Universităţi din Barcelona, care îmi conferă înalta onoare de a mă primi azi printre maeştrii săi, se cuvine mai întîi să vă mulţumesc tuturor, să vă exprim cea mai sinceră recunoştinţă pentru a-mi fi oferit un loc în această instituţie în care oameni atît de deosebiţi şi în epoci atît de diferite, de la un Milà i Fontanals pînă la un Pere Bosch Gimpera, au făcut atîtea pentru a întemeia şi înălţa viaţa culturală a Cataloniei.

Toată lumea ştie că nu cuvîntul este specialitatea mea. Limbajul meu este acela vizual, al picturii, şi cu el am încercat să spun, de-a lungul întregii mele vieţi, tot ce gîndeam şi simţeam, tot ce îmi părea că trebuie să exprim.

De aceea, mai degrabă decît să vă prezint azi o lecţie alcătuită din cuvinte, apelez la memoria dumneavoastră, amintindu-vă de opera mea de *pictor*, în care puteţi găsi tot ceea ce nu aşi şti să vă spun în alt chip.

Şi totuşi, poate ar merita să folosesc această ocazie solemnă măcar pentru a preciza cîteva lucruri, dacă nu pentru a încerca să-mi explic opera — ceea ce nu ar fi de datoria mea— ,încercînd să expun cîteva din raţiunile profunde ale atitudinii mele umane, căci orice operă de artă îşi are rădăcinile într-o atitudine umană.

Faptul la care aşi vrea să mă refer este concepţia mea de artist, ca persoană cu o specială responsabilitate civică.

În acest sens, înţeleg că un artist este cineva care, pe fondul de tăcere a celorlalţi, îşi foloseşte vocea pentru a spune ceva, şi care are obligaţia ca acest ceva să nu fie un lucru inutil, ci un lucru care să servească oamenilor.

Că faptul de a putea spune ceva, cînd cea mai mare parte a lumii nu are *posibilitatea* de a se exprima, îl obligă ca această voce să fie într-un anume fel profetică. Să fie, într-un anume fel, vocea comunităţii sale.

* Lecţie introductivă despre concepţia civică a artistului Joan Miró i Ferrá citită de către Santiago Alcolea, Director al Departamentului de Istoria Artei.

Că atunci cînd un artist vorbeşte dintr-o *ţară* ca a noastră, Catalonia, brutal *discriminată* de o istorie potrivnică, trebuie să-şi facă auzită vocea în lume, pentru a afirma, împotriva întregii ignoranţe, a tuturor neînţelegerilor şi a întregii rele-credinţe, că ea există, este originală şi este vie.

Că atunci cînd un artist vorbeşte înconjurat de o cultură internaţională şi de nişte rafinamente elitiste, să nu accepte să rămînă închis în cercul culturii şi al elitelor, ci să vrea să comunice direct, pentru a învăţa lucruri şi pentru a le exprima, cu înţelepciunea profundă a poporului, obîrşie şi destinatar final al oricărei întreprinderi realmente umane, fără ca vreo barieră de clasă să-i poată împiedica.

Că atunci cînd un artist vorbeşte într-o ambianţă în care libertatea este dificilă, se cuvine să transforme fiecare din operele sale într-o negare a negaţiilor, într-o respingere a tuturor opresiunilor, a tuturor prejudecăţilor şi a tuturor falselor valori statornicite.

Că atunci cînd ceilalţi, în jurul său, lucrează în mod pozitiv, în tot felul de întreprinderi, pentru binele oamenilor în general şi cu deosebire pentru propriul popor şi pentru realizarea completă a istoriei sale, se cuvine ca artistul să nu se simtă cîtuşi de puţin străin de toate aceste iniţiative şi de toate aceste eforturi şi să ofere şi unora şi altora sprijinul său, cel al prezenţei sale personale şi cel al eficacităţii pe care opera sa o poate avea.

Sînt bucuros de prilejul oferit, de a face să răsune în această aulă, încărcată de un secol de istorie a ţării noastre, cuvinte de solidaritate umană, de fidelitate faţă de pămînt, de dialog direct dincolo de frontierele societăţii împărţite în clase, de legămînt faţă de stindardul libertăţii.

Îndrăznesc să gîndesc că, dacă îmi faceţi astăzi înalta onoare de a mă primi în această Universitate, e pentru că această Universitate este şi ea dispusă să-şi însuşească asemenea idealuri şi pentru că, pentru dumneavoastră ca şi pentru mine, idealurile trebuie să fie în mod vital unite cu speranţa.

Vă mulţumesc.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

ALEXANDRE CIRICI-PELLICER

7 rațiuni pentru a-l iubi pe MIRÓ

Trebuie să mulțumesc ilustrului rector Antoni M. Badia i Margarit pentru înalta cinste ce-mi revine de a-l prezenta azi pe Joan Miró i Ferrá ca Doctor Honoris Causa al Universității din Barcelona.

Este un eveniment ce mă umple de satisfacție pentru multe motive. Pentru admirația deosebită pe care mi-o trezește opera artistică a lui Joan Miró. Pentru înalta sa valoare ca exponent reprezentativ al nostru, al tuturor, ca un adevărat « artist național ». Pentru prețuirea pe care o nutresc față de persoana sa. Pentru ceea ce reprezintă pentru mine această Universitate, arenă a luptelor noastre din tinerețe, loc de contact cu dascăli care au știut să fie mai mult decît dascăli, prieteni și colaboratori, și loc de întîlnire zilnică cu studenții, care mi-a dat imensa bucurie de a vedea crescînd vocații, dăruiri și rezultate strălucite.

Îmi place, deci, misiunea mea — pentru bucuria de a mă adresa aici lui Joan Miró și tuturor celor care mă ascultă vorbind despre el, și de asemenea pentru bucuria de a simți că azi vocea mea, fără să merit asta, este într-un anume fel vocea acelei instituții tradiționale și venerabile, însă totodată veșnic tînără, care este Universitatea din Barcelona.

---

* Discurs ținut la ceremonia decernării titlului de Doctor Honoris Causa al Universității din Barcelona

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Cred că se cuvine să încep spunînd că, prin acest act, de azi, nu Universitatea îl onorează pe Joan Miró, ci Joan Miró onorează Universitatea acceptînd titlul de Doctor Honoris Causa.

Joan Miró, într-adevăr, nu a așteptat această zi pentru a fi un Doctor, un Magistru. Pentru multe motive el exercită, încă de mult timp, înalta funcție de magistru, în țara noastră și în lumea întreagă.

Dar nu este suficient să exprimăm în felul acesta o recunoaștere intuitivă și sentimentală față de un artist ce ni se prezintă din cele două perspective comode și ușoare pe care i le oferă faptul de a fi autor al unei opere ce ne place și faptul de a fi obiectul unei faime mondiale

A ceda atracției și faimei nu ține de atitudinea științifică potrivită unei Universități, și tocmai de aceea vom renunța la marea plăcere de a-i privi picturile și de a-i enumera succesele, pentru a ne dedica unei enumerări lucide și obiective a meritelor sale.

Pe de altă parte, îndeplinim astfel un punct de bază al ceremonialului, fidel tradiției, pe care îl desfășurăm.

Credem că aceste merite pot fi clasificate în șapte titluri:

Faptul de a fi știut să reflecte în opera sa fiecare din epocile istorice prin care a trecut, dăruind fiecăreia dintre ele sistemul de imagini care i se cuvenea.

Faptul de a fi deschis din nou poarta picturii, cînd această poartă părea definitiv închisă.

Faptul de a fi contribuit la eliberarea artei de constrîngerile de clasă.

Faptul de a fi contribuit la investirea artei cu o funcție publică.

Faptul de a fi exercitat o îndrumare directă asupra tineretului.

Faptul de a fi dat lumii întregi o mărturie explicită a culturii catalane.

Faptul de a fi universalizat expresia plastică a unor sisteme de valori care traduc structural problematica noastră națională.

Efortul său de a reflecta istoria în schimbare, în care și-a petrecut viața, justifică jocul de cuvinte prin care este numit Miró Mirall (Miró Oglindă).

Însă acest efort nu a fost pasiv, ci foarte activ, și a constat în a răspunde, la fiecare stare mentală a lumii, cu imaginile care i se cuveneau.

Foarte tînăr, în epoca Academiei lui Francisc Golí, a înțeles că, în condițiile îndelungatei perioade de restriște a propriei culturi, condamnată la nivelul folcloric colocvial, trebuia să se dea răspunsul reîntoarcerii la măreție. Lucrarea sa Pagès (Țăran)*, de tendință barocă, corespunde acestei necesități, în care îl întovărășea Golí însuși, și pe care Aragay o împingea, în acele momente, pînă la exagerare.*

Mai tîrziu, față de îngustimea culturală a unui establishment *conservator, care îi defenestra pe Xénius și pe Torres Garcia, denunțați ca păgîni, Miró a știut să aleagă Avangarda și să participe la acea mișcare de libertate concentrată la Galeriile Dalmau și care se concretiza în poziția «cubofuturistă», cu o evidentă cultivare a desenului și a culorii, ca aceea a fovilor.*

Dacă pînă aici, răspunsurile sale dădeau ascultare stimulilor unei problematici localizate, după puțin timp a putut el acționa din însuși centrul celui mai dens nucleu de comunicații al epocii din inima Parisului, avînd un rol cu ample repercusiuni.

În anii douăzeci, lumea occidentală trăia euforia terminării primului război mondial și savura descoperirea primului capitalism dinamic, cel al monopolurilor, imperialismului și expansiunii continue. Era o lume superficială, dedată mai ales plăcerii, lumea de palace, steamers, sleepings, charleston *și* mahjong, *care a inventat machiajul, sutienele, fusta scurtă și cocteilul.*

Distracția, ca modalitate exterioară și pozitivismul, ca fundament al gîndirii îndepărtau din viața omului profunzimea misterului.

Convinsă de prozaismul vieții occidentale, societatea aceea resimte nostalgia misterului, a magiei pierdute, lăsîndu-se sedusă de aporturile exotice, de arta negrilor și a aztecilor, de folclorul siberian sau muzica de jazz.

Miró a răspuns acestei apetențe a anilor douăzeci — împreună cu tovarășii săi, marii poeți suprarealiști, Breton, Aragon, Eluard, Soupault. . . — aducînd, într-o manieră surprinzătoare, nesperată și fascinantă încă din primul moment, o magie vizuală născută din rădăcinile înseși ale Europei, înrudită în același timp cu familia vechilor mituri mediteraneene și revendicînd, ca refugiu necontaminat al vieții personale, marea forță a sexului, înnobilată prin opera științifică a lui Freud.

Cînd prosperitatea a luat sfîrșit, odată cu criza economică mondială din 1929, și cînd în multe capitale europene a devenit evident încercarea de a satisface apetența de mituri, prin crearea pentru clasa dominantă, a mitologiei eroului, supraomului, colosalului și a retoricii totalitare și triumfale, Miró a fost marea piatră de încercare. El a oferit, drept ripostă, miturile sale de iubire pentru viață, miturile bucuriei și mîniei sincere. Era polul opus sufletelor goale, de o grandilocvență care apărea enorm și în chip baroc umflată, pentru că era plină de cruzime.

În raport cu mitologiile umane și coercitive, Miró reprezenta mitologia umană și liberă.

În fața intensificării violenței și a izbucnirii, în cele din urmă, a războiului, Miró a dat o nouă orientare picturii sale. Nu numai că ne-a lăsat mărturia dezgustului său, în opere ca Bărbat și femeie în fața unei grămezi de excremente, *dar a și participat la luptă cu piesele sale, precum bine cunoscutul timbru de cotizație internațională sau marea pictură murală* Secerătorul, *figură monumentală a catalanului cu secera în mînă, destinată pavilionului Expoziției de la Paris din 1937, construit de Josep Lluís Sert. Alături de opera lui, se aflau* La Montserrat *de Juli Gonzáles,* Guernica *de Picasso și* Poporul care înaintează spre o stea, *de Alberto.*

După ultimul război, noua situație creată de așa-numitul neocapitalism, societatea de consum și consecințele exploatării dezordonate a bogățiilor naturale, de pildă poluarea, l-au determinat pe Miró să dea cu totul alt tip de răspuns. După o epocă a miturilor, o vreme a rațiunii.

În fața proliferării fabuloase a obiectelor, el a plăsmuit opere foarte simple, elementare, nude. În fața haosului de culori din publicitatea comercială, a pregătit marile monocromii. *În fața unei lumi pline de gunoaie, a apărat spațiile albe, printr-o singură linie precisă, precum zidurile celulei unui condamnat la moarte.*

Am spus că Miró a știut să deschidă din nou poarta picturii, cînd această poartă părea definitiv închisă. Acesta este aportul său cel mai important, ca pictor.

Este știut că sensibilitatea și gîndirea cea mai rafinată a anilor douăzeci, exprimate de poeții suprarealiști, pronunțaseră în mod explicit refuzul total al artelor plastice. Pictura și sculptura, cu acele mii de naturi moarte, nuduri și peisaje, redate într-un număr redus de combinații, chiar atunci cînd se adoptau noi modalități apăreau în ochii lor ca o interminabilă și inutilă tautologie. O activitate plicticoasă și inutilă, care făcea să apară mult mai intresantă opera nonartiștilor, pe care Marcel Duchamp știuse să o revendice. Oricare Venus era ca o omletă nesărată în comparație cu uscătorul de sticle al dadaiștilor. Oricare marină, în comparație cu Gioconda cu mustăți.

În vara lui 1923, însă, în satul său preferat, Mont-roig — unde Miró se hrănește, cum spune el, din vlaga pămîntului pe care o simte urcîndu-i în trup, artistul nostru a realizat fantastica metamorfoză. El însuși a explicat cum a avut loc transcendentala descoperire. În loc de a merge spre peisaj, cum făceau toți pictorii, a lăsat ca peisajul

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

să vină spre el. A descoperit că cei ce caută peisajul, îl abordează încărcaţi de propriile idei. În el vor găsi sfera sau cubul care îi obsedează, sau roşul şi verdele care îi interesa.

El a procedat, altminteri, ca Peiwoh din Cartea Ceaiului, unicul în stare să scoată melodii din harpă pentrucă în loc să-şi cînte lui însuşi, cum făceau ceilalţi, lăsa ca harpa să vibreze liber.

Mergea pe cîmp, contempla natura, conversa cu ţăranii şi apoi, în atelier, lăsa ca starea sa de spirit să-i conducă spontan mîna, într-un automatism psihic, eliberat de controlul raţiunii.

Metoda sa era însăşi metoda poeziei suprarealiste, cea mai înaltă poezie pe care acel moment istoric o producea.

Cînd a ajuns la Paris, în 1924, a fost primit cu mare triumf. A convins. A demonstrat că pictura era încă posibilă şi a semnat, alături de poeţi, Manifestul Suprarealismului.

Miró a fost totdeauna interesat de smulgerea artei vizuale din constrîngerile de clasă generate de manifestările absolutiste ale artei academice — care a inventat conceptul segraţionist, al Belle-Artelor — şi de adoptarea burgheză a fenomenului, care a produs conceptul iraţional al artistului ca geniu inspirat.

Toată viaţa sa a repetat că nu este un artist ci un meşter, şi că munceşte ca un grădinar.

Pe de altă parte, a vrut să lucreze în echipă, şi s-a simţit foarte bine împărţind opera cu ceramistul Llorens Artigas sau cu foarte tînărul autor de tapiserii Royo, ori colaborînd cu topitori şi cu gravori manuali.

Cu totul străin de prejudecăţile celor care persistă în anumite genuri, el a acceptat cu plăcere lucrări de ilustraţii, afişe şi alte forme de popularizare, la un preţ convenabil.

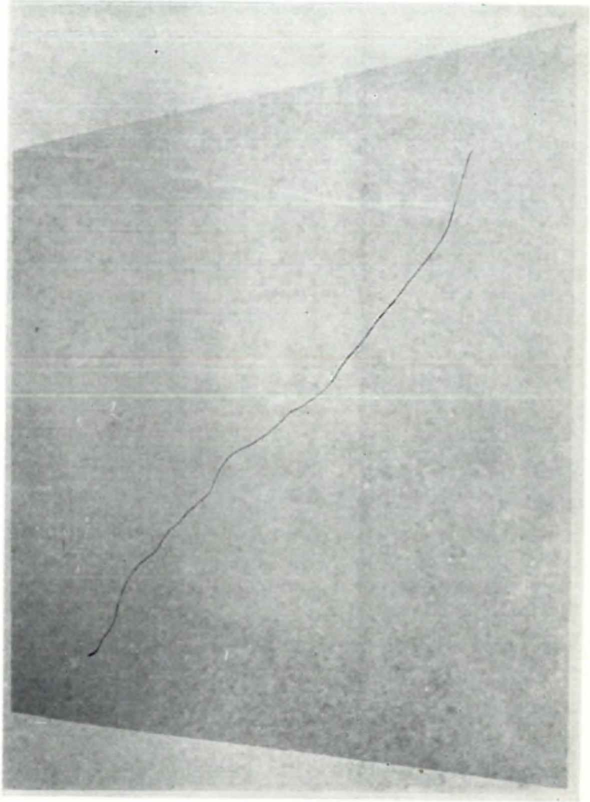
În cursul carierei sale, a contribuit la îmbogăţirea artei cu o funcţie publică. În acest sens, trebuie remarcată satisfacţia deosebită cu care s-a dedicat executării unor opere murale, ca cele de la hotelul Terrace Plaza, din Cincinatti, cele două de la Universitatea din Harvard, la Cambridge, Massachussets; cea de la fundaţia Guggenheim, cele două de la palatul U.N.E.S.C.O. din Paris, cea de la aeroportul din Barcelona, cea de la expoziţia din Osaka . . .

Influenţa sa indirectă asupra artei mondiale este evidentă. Artişti ca Arshile Gorky sau Willy Baumeister lasă să se vadă în mod clar lecţia sa, iar mulţi alţii, ca cei din grupul Cobra, nu ar fi posedat limbajul lor fără precedentul lui Miró.

În Catalonia, este foarte evident impactul pe care pictura lui Miró l-a exercitat asupra tinerilor care aveau douăzeci de ani în anii patruzeci, şi care erau lipsiţi de orice fel de comunicare culturală cu lumea. Opera celor de la Dan al Set, a unor artişti ca Tàpies sau Joan Ponc, nu ar fi putut exista fără influenţa directă a lui Miró, care era, pentru ei, cordonul ombilical ce le permitea să comunice, în totala beznă a anilor de suferinţă, cu aerul liber al unei lumi pierdute.

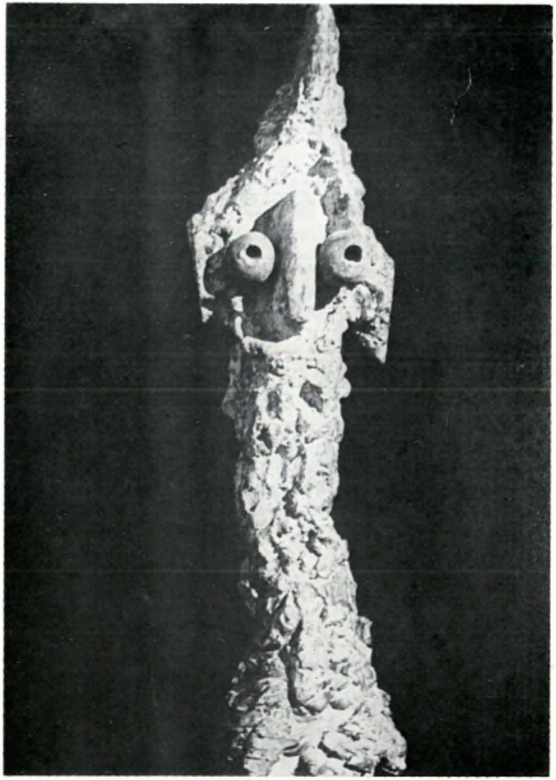
Şi nu numai că a exercitat o influenţă directă asupra acestora, dar a devenit evidentă influenţa sa indirectă asupra altor artişti catalani, şi nu mă refer aici la imitatori, practicînd un fals suprarealism anacronic, ci la cei care, ca August Purig, cu ani în urmă, sau ca Mompó sau Viladecaus mai tîrziu, au ştiut să înveţe de la Miró.

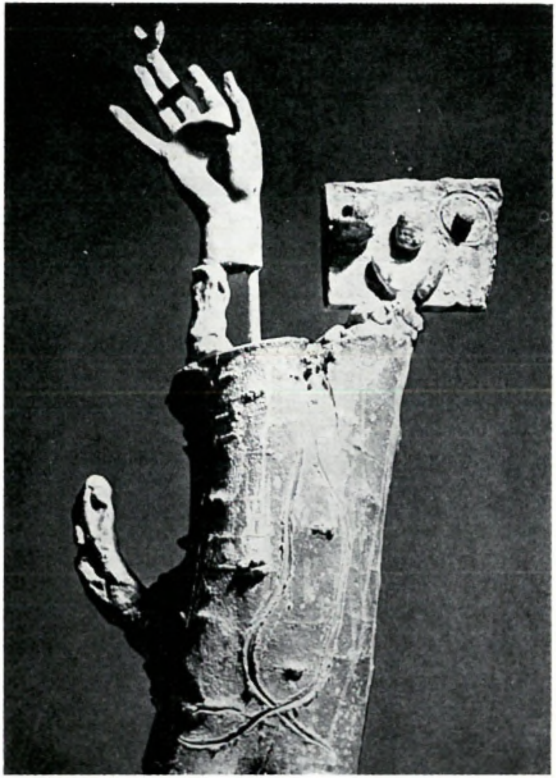
Miró a manifestat un mare interes în răspîndirea, pretutindeni în lume unde opera sa a fost cunoscută şi apreciată, a numelui şi culturii Cataloniei. Toată lumea a ştiut totdeauna că Miró era catalan şi, pentru mulţi străini, interesul faţă de Miró a fost probabil fereastra care le-a permis să întrevadă pentru prima oară faptul realităţii noastre naţionale.

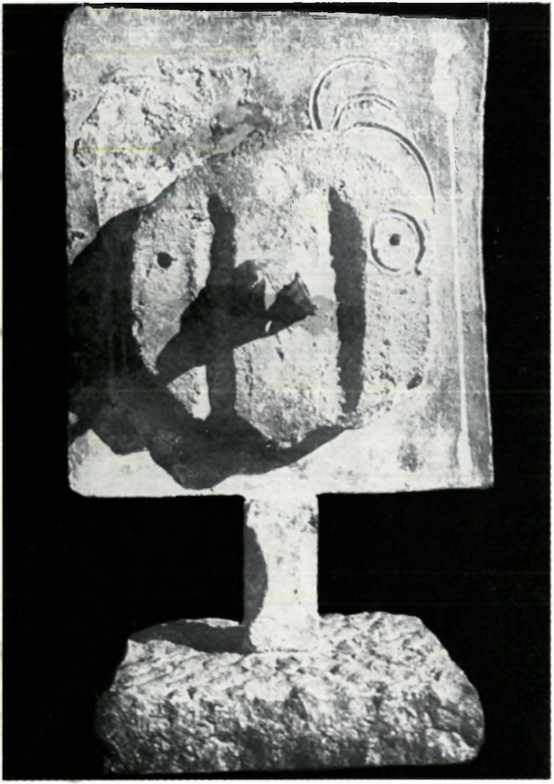


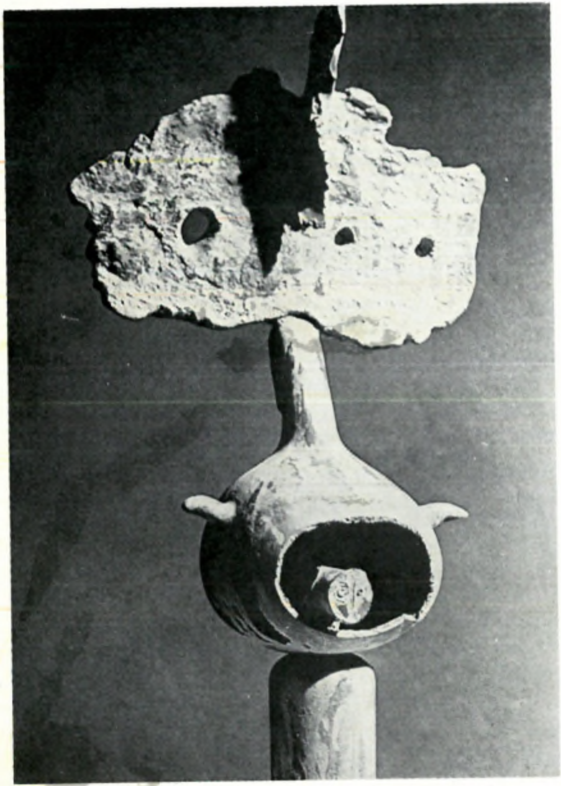
JOAN MIRÓ

SCULPTURĂ









Pe de altă parte, rolul său privilegiat de artist vizual, situat deasupra frontierelor lingvistice, i-a permis să pună la dispoziția culturii literare catalane un canal de difuzare la care, fără el, nici nu am fi putut visa.

Într-adevăr, opera sa a fost ades intim legată de opere literare catalane care, astfel, au fost răspîndite, în expresia lor originală, în întreaga lume.

Fără Miró, ar fi fost imposibil ca atîția oameni să se fi interesat (și să fi făcut un efort pentru a o descifra) de poezia lui Salrat Papasseit, a lui Costa i Llobera, a lui osep Vicenc, Foix, a lui Joan Perucho sau a lui Joan Brosso.

În acest sens, al efortului de a universaliza cultura catalană, se cuvine să amintim în mod special generoasa decizie a artistului de a crea, splendid dotată de către el, Fundația Joan Miró.

Această instituție, născută din îndîrjirea sa și din devotamentul său civic, este realmente un punct culminant al unei întregi cariere,care trebuie să-i ajute pe toți să înțeleagă sensul final al unei vieți de artist dedicată cu pasiune Cataloniei.

În anii treizeci, Miró participase la asociația A.D.L.A.N. — Prietenii Noii Arte, — pe care o conducea prietenul său de o viață, Joan Prats, și susținuse activitatea paralelă din G.A.T.C.P.A.C. — Grupul Artiștilor și Tehnicienilor Catalani pentru Arhitectura Contemporană —, de sub conducerea unui alt foarte bun prieten al său, Josep Lluís Sert. Această asociere cu Prats și cu Sert nu era numai pasionanta complicitate în aventura Avangărzii, a descoperirii artistice. În ea exista, mai presus de orice, o voință de a construi o țară, de a face din Catalonia o comunitate modernă, situată în fruntea progresului.

Intenția era fundamentală, deși superficialitatea criticii snobe la modă tinde să spună, acum, că experiențele acelea erau pur formaliste.

Amintim întîmplarea, anecdotică dar semnificativă, dintr-o zi în care, la Fundația Miró, cineva tocmai termina de spus, în mod sofisticat, că implicația politică a Avangărzii din acea epocă e o legendă a trecutului, cînd Josep Lluís Sert, luînd microfonul, respinse afirmația. Demonstră că ei făcuseră totul cu speranța și voința schimbării istorice și sociale pe care o considerau, în acei ani, 1929 și 1930, ca apropiată. Cînd Sert spuse că întîmplarea a vrut ca ziua inaugurării localului G.A.T. C.P.A.C., să fie în 14 aprilie 1931 și că în timp ce ei deschideau ușile, urcau pe bulevardul Gracia steagurile acelei zile, nu putu să-și stăpînească suspinele și îl podidiră lacrimile.

Miró conta pe prietenii săi din acei ani de tinerețe cînd a decis să dăruiască Cataloniei Fundația care îi poartă numele. Joan Prats a fost promotorul acesteia, sufletul care a unit voințele și a îndepărtat dificultățile, care a făcut ca totul să se poată realiza. Josep Lluís Sert i-a fost arhitectul, cu edificiul său luminos, atît de mediteranean, de pe Montjuic, avînd în centru curtea Măslinului, precum pe Acropole, asociat pentru totdeauna cu opera lui Miró.

Fundația este, în mare parte, un inestimabil muzeu al operei artistului, însă generosul donator a vrut-o mai mult decît atît: a dorit să facă din ea un centru de Studii de Artă Contemporană în care să se desfășoare diverse activități, expoziții, conferințe, colocvii, spectacole, concerte, environments, happenings, performances, video, toate la dispoziția publicului. Pentru cercetători — biblioteca, filmoteca, fototeca, calcoteca. Pentru tinerii artiști — spații de documentare, de experimentare, de relații și de comunicare.

Odată, pe cînd cel care vă vorbește scria un text despre Fundație, în care afirma că aceasta este deopotrivă o colecție de artă și un centru de studii și de activități pentru tineri, artiști și cercetători, am prezentat textul lui Joan Miró iar el a adăugat cu propria-i mînă: și pentru o iradiere a culturii catalane pretutindeni în lume.

El insistă, într-adevăr, ca Fundația de el donată, să funcționeze nu numai prin colecția de artă și prin elementele de lucru pe care trebuie să le ofere ea artiștilor și

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

cercetătorilor, dar să şi realizeze multiple schimburi cu muzee, colecţii, centre de studii şi grupuri de artişti din toată lumea, cu dubla finalitate de a face cunoscută catalanilor în mod nemijlocit arta vie din locurile cele mai diferite şi, ca o consecinţă, studiile şi informaţiile trimise în toate părţile să facă să se extindă în lumea întreagă contactul direct cu cultura Cataloniei.

Dar chiar înainte de-a exista Fundaţia, Miró purtase deja, în toată lumea, mărturia explicită a culturii noastre. Depăşind dificultăţile de pătrundere legate de expresia verbală, el a reuşit să se facă cunoscut în lume. Pe lîngă aceasta trebuie să apreciem faptul că Miró, în afirmarea sa planetară, a insistat cu încăpăţînare pentru respectarea lui O original din numele său, chiar atunci cînd, în regiunile anglosaxone, era o literă pe cale de dispariţie. A fost un mod de a insista, pretutindeni, asupra catalanităţii sale. Acolo unde s-a vorbit despre Miró, s-a vorbit despre Catalonia.

În sfîrşit, se cuvine să amintim că Joan Miró a universalizat expresia plastică a unor valori, a căror structură reflecta problematica noastră naţională.

În cadrul său iconografic, găsim o serie de semnificanţi care se repetă, ai căror semnificaţi sînt explicitaţi prin context. Să-i examinăm şi să le măsurăm valoarea. Dintre toţi, vom alege setul celor care ni se par mai elocvenţi:

Picioare
Sexe
braţe
capete
ochi
păsări
stele

Picioarele sînt un element excepţional de important în iconografia lui Miró. Nişte picioare elefanteşti enorme, disproporţionate, adesea mai mari decît restul personajului pe care îl susţin.

Aceste picioare — dilatate spre pămînt, care corespund exact altei figuri, cea a fustelor largi campanulate — au fost explicate de Miró însuşi: el a afirmat în dese rînduri că se hrăneşte cu forţele pămîntului urcînd în el prin picioare.

Afirmaţia prezintă două aspecte. Unul generic şi unul particular; la acesta din urmă ne referim acum. Cel generic este înscris în fenomenul general al importanţei predominante a valorilor tactile în opera lui Miró, în care de asemenea cresc vîrfurile degetelor, menite să atingă, după cum cresc nemăsurat sexele, destinate şi ele contactului.

Aspectul particular se referă însă la celălalt sens al cuvîntului Pămînt. La sensul înscris cu majusculă. La sensul la care se referă cei ce se afirmă ei înşişi apărători ai Pămîntului. Pămîntul lui Miró este « acest Pămînt », şi cînd spune că vlaga se ridică în el prin picioare, spune, în adevăr, că tocmai fidelitatea faţă de un loc şi faţă de o lume, faţă de acea sinteză dintre loc şi lume care se cheamă o ţară, alimentează pasiunea sa creatoare.

În lumina acestei idei, observăm că, într-o zi, în 1923, Miró a deschis lumii întregi poarta picturii, ce părea închisă pentru totdeauna, tocmai pentru că la Mont-roig el a redevenit receptiv şi a lăsat ca Pămîntul — peisajul şi lumea, dar şi istoria, cultura, tot vastul tezaur ereditar care a dat configuraţie obiectelor fizice, formele de conduită, dorinţele şi speranţele — să vorbească liber, neprefăcut.

Acest fapt, care este la originea faimei mondiale şi a importanţei istorice a lui Miró, ilustrează un adevăr fundamental: Universalitatea nu poate fi niciodată fructul unei simple adaptări la ceea ce vine din afară, iar drumul Universalităţii este cel care porneşte de la contactul intim, sincer, cu o realitate naţională.

Putem lua seminţe, indiferent de unde, însă ele nu vor putea da roade decît prinzînd rădăcini în realitatea pămîntului nostru.

Sexele deţin un mare rol în iconografia lui Miró.

Dacă ne gîndim că opera sa creatoare, în acest sens, nu începe în anii şaizeci, în aşa-numita revoluţie sexuală, ci în intervalul dintre a doua şi a treia decadă a secolului, ne dăm seama de semnificaţia acestor elemente. Prezenţa lor nu poate fi interpretată ca un simplu rezultat al observaţiei pozitive a realităţii anatomice. Într-adevăr, o enormă disproporţie dă atît organelor masculine cît şi celor feminine un format adesea extraordinar, care domină corpul în întregimea sa.

Situînd această emfază în contextul acelei epoci, al epocii care îl defenestra pe Eugenio d'Ors şi Torres Garcia sub acuzaţia de păgînism, ne dăm seama în ce măsură ceea ce făcea Joan Miró constituia o manifestare radicală de nesupunere şi, prin urmare, o puternică afirmare de nonconformism.

Cu această temă, deci, fidelitatea telurică se vedea întărită printr-o afirmare hotărîtă şi totală a ideii de a respinge constrîngerile exterioare, care îi era indisolubil asociată.

Braţele personajelor lui Miró, adesea multiplicate, la care se adaugă alte prelungiri ale corpului, precum coarne, şi chiar un soi de cîrlige care se ridică de la picioare, indică şi subliniază marea mişcare ascensională pe care majoritatea picturilor sale o respiră. Ideea de progres, de ameliorare, de depăşire, este implicită în mişcarea aceasta care, pornind din pămînt, ca şi cum ar fi o sevă băută prin rădăcini, se înalţă către zonele cele mai înalte, într-o manieră exagerată, patetic încordată, chiar crispată.

Acest aspect al operei sale pune în evidenţă credinţa în faptul că, din comuniunea cu pămîntul, se naşte tot ceea ce ne dăruie o putere ascensională.

Capetele lui Miró rezumă punctul final al acestei ascensiuni, al acestui mod de încarnare în oameni a esenţelor pămîntului. Capetele uneori dispar, transformate în vîrfuri de săgeată, ca şi cum ar dirija efortul ascensoinal pînă dincolo de limitele propriei prezenţe limitate.

Alteori, capetele dezvăluie înălţarea energiei prin frunţile protuberante ca şi cum ar fi nasuri pornind din creştet, întinse şi avide ca sexele şi braţele, turgescente de libertate şi de o pulsiune ascendentă.

Sub ele, adesea gurile strigă, zbiară, cu turbare, cu furie, în faţa barierelor care se opun completei realizări a acestor pulsiuni ascensionale.

Ochii lui Joan Miró sînt ca nişte enorme embleme. Imenşi ochi deschişi, teribili, înrudiţi cu acei ochi cu orbitele căscate şi cu pupila fixă care ne priveau obsedant din lumea apocaliptică a Fericiţilor, în zorii istoriei picturii noastre, şi cu marii ochi pe care îi semănau aripile heruvimilor sau trupul Mielului în picturile din Taull.

Aceşti ochi, care încearcă să ne hipnotizeze cu privirea lor imobilă şi pătrunzătoare, sînt prezenţa în cel mai înalt grad magică a picturii sale.

Cînd spunem că sînt magici, nu vrem să folosim o imagine simbolică sau poetică aluzivă la contextul său estetic, ci ne referim la faptul real că, deşi elemente semnificante, care în principiu ar trebui să acţioneze numai asupra semnificatului ce face parte din semnul însuşi — şi nu asupra vreunui lucru real, ele modifică de fapt realitatea la care fac indirect aluzie, dat fiind că emoţia pe care o produc în spectatori, este o emoţie reală, capabilă să creeze o tensiune favorabilă prizei de conştiinţă şi, în cele din urmă, acţiunii istorice concrete.

Fiecare din ochii care ne privesc din afişele sale de mobilizare sînt întrucîtva ca cel din memorabilul « poster »: « Dar tu, ce ai făcut pentru Victorie? ».

Păsările sînt numeroase în picturile lui Miró, ca şi în sculpturile sale. Există Pasărea solară şi Pasărea lunară care se repetă. De asemenea, păsările multiple, asociate cu stelele şi constelaţiile.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Tema păsării, atît de prezentă în poezia lui Ramon Llull și în a atîtor alți poeți, este, în mod instinctiv, tema contactului dintre zi și noapte, lumină și tenebre, materie inertă și gîndire vie. Este o temă a unității și dualității, o temă de iubire, așa cum este o temă de iubire steaua lui Ishtar, sau a lui Venus, Lucifer, Luceafărul de Dimineață sau cel de Seară. Pasărea este acditul mistic al lui Ramon Llull, este privighetoarea la ceasul cînd iubirea începe, sau ciocîrlia cînd ceasul iubirii sfîrșește, în marele mit al lui Romeo și al Julietei.

Acest rol mediator al păsării devine explicit în picturile lui Miró, pentru că adesea pasărea și femeia se confundă, pasărea poartă veșminte de femeie iar femeia aripi, și nu lipsesc titlurile de Femme-oiseau, *și pentru că, pe de altă parte, păsările se încorporează foarte clar în lumea Soarelui, a Lunii și a astrelor.*

Deasupra peisajelor lui Miró, a acestor ființe ascensionale, emanație a ceea ce el însuși intitula «Esențele Pămîntului», și care prezintă un impuls atît de evident spre înălțare, păsările par a fi continuarea lor în împărăția lucrurilor intangibile. Ca o imagine a ideilor plutind deasupra realității materiale din care emană.

Steaua este motivul elevat prin excelență în pictura lui Miró. Motivul cel mai înalt, cel mai pur, adesea redus la o foarte pură schemă lineară, descărnată.

Dincolo de realitatea materială locuită de strălucitoarea Sevă ascendentă dintr-o vitalitate telurică, care este proxima noastră vitalitate telurică, dincolo de păsările care materializează idealurile ce plutesc deasupra cînturilor noastre, *stelele necontaminate sînt parcă sugestia unui obiect final foarte înalt spre care se îndreaptă toată tensiunea vitală alimentînd drama operei de artă; destinul* energiilor ce emană din pămînt. *Împlinirea pe un firmament fără obstacole, nici nori, în libertate.*

Este o sărbătoare, azi, să-l primim, deci, pe Miró în Universitatea noastră, *și se cuvine să-i mulțumim că, acceptînd statutul solemnității, s-a învoit să-i accepte aspectele delicios anacronice precum ceremonialul și costumația. Sîntem siguri că vede, ca noi toți ceilalți, în această acceptare, o voință de a reacționa contra unei istorii adverse care ne-a obligat, de atîtea ori, să întrerupem opera și să pornim din nou de la capăt.*

Împotriva acestui joc ostil care ne-a împiedicat mereu să terminăm, neînduplecați afirmăm acum, prin această ceremonie tradițională, ideea de bază care unește și care ne va permite să afirmăm despre cultura catalană ceea ce spune deviza orașului Paris: Fluctuat nec mergitur.

Cu acest prilej, prietene Joan Miró, acum prieten și coleg, ne felicităm felicitîndu-te.

În românește de ANI VIRGIL

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Desene de JOAN MIRÓ

LLUÍS PERMANYER

MIRÓ — gravorul

«Sînt ca o insectă»

O dimineață luminoasă de primăvară. Soarele e ca o mîngîiere binefăcătoare. Grădina e plină de păsări. Cîinele ne privește.

Joan Miró intră în atelierul de gravură. Își pune o salopetă de aviator englez. Nu s-ar spune că e relaxat. Pare calm și gata de lucru, dar înlăuntrul său se ghicește o mare încordare.

« Un ac de gravat? Poftim ! » Joan Barbarà, gravorul care lucrează cu el de aproape douăzeci și cinci de ani, îi oferă un ac cu diamant. « Nu, e prea fin ». Preferă să folosească unelte eterodoxe, uneori nebănuite, căci dăltița i se pare prea rece, moartă, și spune că servește doar pentru a face bancnote sau timbre; orice obiect ascuțit este mai direct. Imobilizează cu mîna stîngă o placă mică de cupru și cu dreapta începe să facă o incizie. Aud un zgomot ușor pe cînd acul gravează într-una și Miró îmi spune, fără a se opri din lucru: « Iată aici inima toată și sîngele. Fondul îmi dictează și mîna mă poartă, călăuzită parcă de o putere. Este acea *main à charrue* despre care vorbea Rimbaud: un țăran cînd ară o face cu tot corpul; eu, cu sufletul. Nu există nimic mai pur decît acul de gravat ».

Barbarà ia placa strălucitoare. Inciziile pe care tocmai le-a terminat abia se deslușesc. Aplică pe toată placa cerneală neagră foarte densă. O freacă apoi cu o hîrtie albă și în sfîrșit o șterge cu o bucată de flanelă. Liniile trasate de mîna măiastră se înnegresc, capătă contur și începe să se desluşească un personaj foarte mironian. Rezultatul are o forță surprinzătoare, foarte greu de imaginat pe cînd mîna aluneca pe placă.

Miracolul creației s-a mai săvîrșit odată.

Înainte de a se duce la atelier, Miró și Barbarà comentează probele gravurilor făcute în zilele din urmă. Miró îi face observațiile necesare pentru a desăvîrși sau îndrepta ce va fi cu putință: să refacă un negru, să dea mai mare intensitate unei *boule*, să țină seama că tocmai a adăugat un grafism pentru a echilibra compo-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ziția, să precizeze mai bine și să accentueze conturul unor *cives* — rotunde, pline de culoare și estompate într-o gradare în care atîți artiști eșuează.

Joan Barbarà îi arată apoi probele de tiraj ale unor gravuri cu rezerve făcute cu spray și alte exemplare de o bogăție surprinzătoare ce reproduc desenul plăcilor pe care acidul și-a lăsat amprenta corosivă.

Este o muncă foarte delicată, în care impulsul spre perfecțiune și mai ales măiestria își spun cuvîntul.

« Christian Zervos, editorul revistei *Cahiers d'Art*, mi-a spus că i-ar plăcea să publice o carte de poeme ale prietenului nostru Georges Hugnet ilustrată cu trei acvaforte făcute de mine. "Bine, dar cum se fac aceste acvaforte?" Atunci Zervos m-a dus la atelierul lui Lacourière; era epoca lui cea mai bună. Eu aduceam desenele corespunzătoare; erau foarte precise. Lacourière le-a transpus pe placă, printr-un sistem clasic acum dispărut: a acoperit cu cretă de Spania reversul foii cu desenul meu și apoi l-a calchiat cu *papier pelure*. Mi-a dat îndată un ac de fonograf ca să gravez placa. Ah, doamne! Am început să tremur.

Încetul cu încetul, am pierdut frica de instrument.

Tériade, editor al revistei *Verve* — înainte fusese la *Minotaure* — pierdea mulți bani cu ea și i-a rugat pe toți artiștii cu care avea legături apropiate să-i facă o gravură pentru a-l ajuta s-o finanțeze. Mi-a spus că i-ar plăcea mult să-i lucrez o temă greacă, mitologică. Așa am făcut *Daphnis și Chloé*. Era cu desăvîrșire realist: el cînta la flaut și-mi amintesc că mai apărea și o capră păscînd. Aproape că n-am făcut nici un efort, căci începusem să stăpînesc tehnica.

Mai înainte, în răstimpurile pe care le petreceam la Paris, lucrînd și stînd prin muzee, mi-a venit ideea să mă duc la atelierul lui Lacourière — unde se aflau deja doamna Lacourière, Madeleine, cum îi spuneam noi, și Frélaut — ca să fac exerciții. Din acele vremuri mi-l amintesc pe prietenul Matisse — care, pentru a lua aer și a-și limpezi ideile, ieșea să fumeze o țigare afară din atelier — făcînd *sucres* [1] pentru Tériade. Picasso grava *Le bélier* și, în același timp, Crommelynck lucra la altă placă pentru Pablo. Venea și Dunoyer de Segonzac. Urmînd obiceiul casei, ori de cîte ori unul dintre noi iscălea un *bon à tirer* se destupa o sticlă de vin

---

[1] *Metodă pentru aquatinta; datează din secolul al XVIII-lea și a fost folosită de Gainsborough, apoi neglijată un timp; reînvie în secolul al XX-lea. Această metodă ajută pe artist să depășească oarecum modalitatea indirectă a aquatintei. În tehnica curentă el desenează în negativ, adică acoperă ceea ce trebuie să devină alb; cu ajutorul unei soluții de acuarelă neagră și zahăr, aplicată pe placă cu penița sau cu o pensulă, artistul poate să deseneze în pozitiv, adică porțiunile ce trebuie să devină negre cît și liniile negre ale desenului. După terminarea acestui desen cu soluție de zahăr placa este acoperită cu verni și apoi este cufundată în apă. Aici soluția de zahăr se topește și astfel porțiunile eliberate vor putea fi atacate de acid obținîndu-se coroziunea necesară valorilor de negru; restul plăcii rămîne intact fiind acoperit de stratul de verni ce se dizolvă în apă.*

alb, faimosul *muscadet*. Cînd era vorba de Dunoyer de Segonzac era petrecere mare: avea o moșie și ne aducea *muscadet* din recolta lui, pe care îl beam pe nerăsuflate. »

Joan Miró se așează. Este în formă. I s-au înroșit obrajii. Surîde larg. E evident că înlăuntrul lui palpită o forță care îl împinge și, într-un mod controlat, se lasă purtat de ea. Iată-l pornit.

Îmi arată o probă pregătitoare corectată a ultimei acvaforte din seria Omagiu lui Gaudí. O învață pe de rost și apoi se pornește: cînd se așterne la lucru nimic nu trebuie să-l distragă.

Începe să facă un sucre. Ține în mîna stîngă un lighean plin cu lapte condensat amestecat cu un colorant care îi permite să vadă mai bine ce face. Cu dreapta apucă penelul cel mai uzat — socotește că, în felul acesta, trăsăturile au mai multă forță și vibrație —, îl înmoaie și începe să întindă amestecul vîscos peste cupru. Ori de cîte ori îl scoate din lighean, penelul se prelinge și picură; aceste accidente îi plac mult, cu condiția să fie reușite. Acum, ca să deseneze, așează penelul în poziție verticală și îl apasă de mai multe ori pe placă, aproape în același loc: firele pensulei se strivesc și se aude un zgomot ușor, ca și cînd ar face scrobeală.

Apoi își moaie degetul și îl plimbă încetișor pe cuprul strălucitor: văd reflexul chipului său, crispat de tensiune. « *Amb els dits es fan confits !* » (Cu degetele se fac dulciurile !) spune rîzînd, și mă privește: « Așa miroase acasă la Foix ! Neregularitățile pe care le lasă degetul îmbogățesc desenul. O să iasă foarte bine ! » exclamă, privindu-și opera.

S-au ivit două figuri bine definite. Apucă o pensulă subțire și, după ce a privit cu atenție ansamblul, face în colțul de sus o stea mare: tipicele patru axe încrucișate, cea verticală fiind de obicei mai lungă decît cea orizontală.

Se plînge că oglindirea soarelui îl orbește și că abia se mai zărește ceva, că lucrează aproape pe nevăzute. Barbarà îi dă o pălărie de pai pe care și-o pune îndată.

Placa e dusă înăuntru. Miró se așează. « Sînt ca o insectă », îmi spune privindu-mă în ochi, de parcă mi-ar cere un efort să înțeleg bine sensul a ceea ce vrea să-mi explice. « Primesc acasă multe pachete învelite în tot felul de hîrtii. Deodată, fără să le fi văzut și fără să mi-o propun, rămîn parcă magnetizat de una din ele. Înțelegi? Apuc imediat un creion de șters cerneala tipografică pe care-l am mereu la îndemînă — chiar și cînd plec în călătorie îl iau cu mine — și încep să atac hîrtia, făcînd linii directe și brutale, mînat de o putere care mă împinge și mă domină fără să vreau. Primul lucru pe care-l fac a doua zi de dimineață, cu spiritul odihnit și capul limpede, e să reiau acest desen, iar peste o zi îl revăd din nou.

Cînd cobor în atelier văd acolo o grămadă de lucruri de terminat: îmi place ca piesele să se odihnească și să se „coacă" încetișor, ca fructele în pom. Chiar în clipa aceea nu știu încă ce o să fac. Stau și privesc și, brusc, mă reped la o lucrare. Mă simt atras de o forță misterioasă și mă las tîrît. Asta-i foarte important. E totul. Mereu am lucrat așa. Am parcă niște antene asemănătoare cu ale insectelor: deo-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

dată captez unda, şi gata ! Denise, prima soţie a lui Breton, mi-a dăruit *La vie des insectes*, de Fabre. Îmi amintesc că e una din cărţile care m-au emoţionat cel mai tare. Insectele sînt minunate ; totdeauna m-au interesat mult. Cînd eram tînăr am început să le pictez în *La Masia (Ferma)* şi *Pagès catală (Ţăran catalan)*. Călugăriţa îşi împreunează picioruşele în dreptul capului de parcă s-ar ruga cu adevărat ; după ce face dragoste devorează masculul. Este o insectă magnifică şi oarte frumoasă. »

Comuniunea cu natura, încorporarea faptelor vitale, plăcerea de a se lăsa în voia unor forţe secrete ce există pe lume, respingerea intelectualizării artei, nepăsarea faţă de estetică, sînt constante ale operei lui Miró. Să ne amintim : mai întîi şi-a propus să spargă chitara cubiştilor, apoi să asasineze pictura pentru a regăsi o limpezime ca cea a izvorului ce se iveşte. În confluenţa aceea de indignare şi ură contra a tot ce era putred exista, totuşi, o extraordinară efervescenţă creatoare care a produs una din operele cele mai luminoase şi răsunătoare din istoria artei. În acest sens trebuie să-l înţelegem cînd îmi mărturiseşte deschis şi cu naturaleţe : . . . mă las călăuzit de mîna care ţine creionul de şters cerneala tipografică de care-ţi vorbeam mai înainte. A doua zi de dimineaţă reiau lucrul, luminat de frumuseţile şi magia a tot ce s-a ivit în chip viu şi natural. E ceva vital, foarte puternic : eu sînt din pămînt şi puterea mi se urcă prin picioare ; de aceea vreau mereu să ating pămîntul cu picioarele. Uneori desluşesc alt fel de provocare. De pildă : păstram de mult în atelier o migdală mare, cu însuşiri deosebite. Am transformat-o într-o adevărată sculptură : a fost de ajuns să-i accentuez puţin partea din spate şi să-i adaug sus un fel de fluier şi o pietricică pe care am gravat nişte semne ; a fost apoi mărită şi turnată în bronz negru. Iată un alt caz : aveam o bucată de săpun de spălat pensulele ; am folosit-o atîta, încît în mijloc, unde apăsam, s-a făcut o adîncitură ce, cu vremea, a ajuns o gaură. Am prefăcut-o în sculptură : era sexul feminin ; deasupra i-am pus un ou. Şi aceasta a fost mărită şi turnată în bronz. »

Stăpîneşte secretul magic al transformării obiectelor elementare în « miró-uri. » Aceasta nu trebuie să se confunde cu manipularea picassiană a două elemente de bicicletă pentru a evoca un cap de taur, căci ele îşi păstrează condiţia lor de obiecte şi nu se prefac în operă de artă. Consider că este foarte interesant, sub acest aspect, să redau răspunsul lui Miró din 1965, cînd i-am arătat chestionarul Proust, la întrebarea care erau pictorii săi preferaţi : « Cocoşul care se plimba mîndru cu labele impregnate de cerneală neagră pe o bucată mare de mătase întinsă ; apoi Hokusai a semnat aceste urme în faţa Împăratului. »

Se ridică şi se apropie de masă. Pe o mică placă de cupru se văd picăturile şi petele lăsate de pensulele cu care a lucrat. « Accidentele, cînd e vorba de accidente fericite, se integrează operei prin mijlocirea unor antene fine, care le călăuzesc », îmi spunea acum cîteva clipe. Cu un gest brusc apucă placa, de parcă n-ar fi în stare să reziste atracţiei ei. Deodată s-a schimbat la faţă. Nu mai vede nimic şi pe nimeni ; există doar cuprul lustruit care îl reflectă. Parcă e hipnotizat. Apucă ligheanul şi varsă tot ce era înăuntru. În mijlocul plăcii se formează o masă mare, potrivit de groasă. Face cu degetul nişte forme ce par a fi labe. Priveşte ansamblul : alege o pensulă subţire şi, într-un colţ, sus, desenează o serie de cercuri strîns înlănţuite. « Asta pentru a-i da lucrării echilibrul necesar. Poate să fie o placă bună. »

« Ia-o, dă-mi alta ! » îl roagă pe Barbară. Îndată ce i-o aduce, începe să deseneze, ca un posedat, liniile esenţiale ale unui personaj mironian : o sferă mare, de care atîrnă picioarele şi, într-un colţ, steaua. « Vezi ? Toate aceste neregularităţi fac ca rezultatul la care se ajunge să nu fie rece. Înainte vreme, la şcoală aveam discipline de ornament : pianul şi pictura. După cum poţi vedea, asta n-are nimic de ornament. » Alege o pensulă fină şi zăboveşte, retuşînd cîteva linii, pe cînd explică : « Asta e deja reflex ; eu sînt cel care impune acest ritm, spre deosebire de cel dinainte, de care mă lăsam purtat : inima şi placa mă conduceau. »

« În 1938 am făcut primele gravuri cu acul, cu Marcoussis. Era pictor cubist. Soţia lui, Eva, fusese iubita lui Picasso. Grava foarte bine şi mi-a oferit atelierul. Mă duceam acolo seară de seară. Foloseam fondul plăcilor : luam un cărbune din cei întrebuinţaţi înainte de gravori şi pregăteam textura ; apoi gravam cu acul. *Le charbon c'est la santé du graveur*, îmi spunea Marcoussis. Sîmbetele, venea pentru tiraje un lucrător din atelierul lui Lacourière.

În Atelierul 17, de pe strada Campagne Première de Paris, am luat mai apoi lecţii de gravură cu Hayter. Era un maestru al dălţiţei, instrument care nu mi-a plăcut niciodată.

Mai tîrziu, cînd mă aflam la New York, prietenul Tristan Tzara a dorit să facă o ediţie bibliofilă în trei volume, ilustrată de Max Ernst, de Tanguy şi de mine. Am acceptat bucuros. Cartea a fost editată de Bordas, ginerele faimosului litograf Ferdinand Mourlot. Gravura cu acul mă entuziasmează. Este procedeul cel mai curat şi mai pur care există. E foarte direct, pînă acolo încît lasă să se vadă vibraţia artistului. Uneori propuneam : "Să facem încercări !" şi într-o zi mi s-a năzărit să iau o daltă şi am ajuns să găuresc placa, cu lovituri de ciocan.

Am început să practic pentru prima oară xilografia în 1950, pentru o monografie a diplomatului şi poetului brazilian Cabral de Melo. În 1958 am cioplit optzeci de piese de lemn pentru cartea *A toute épreuve*, de Paul Éluard, pe care a scos-o Frélaut. Barbară a găsit de curînd gravurile pe lemn care au mai rămas ; o să le întrebuinţez din nou, ca punct de plecare. O să fac pe ele nişte desene în tuş, căci vreau să servească la ilustrarea importantei cărţi *Miró graveur*, pe care o scrie Dupin.

Am folosit linoleumul fiindcă mi-a cerut-o San Lazzaro, ca să ajut revista *XXième siècle*. Cînd Matisse m-a întrebat ce instrument foloseam, i-am spus că ce mi se potrivea cel mai bine era . . . o şurubelniţă ! Totdeauna am considerat că linoleumul e neplăcut : e foarte moale şi miroase a laborator.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Primul meu *pochoir*[1] a fost cel din *D'ací d'allà* (De ici de colo), din 1934, revistă condusă de Joan Prats. Apoi Sert mi-a comandat altul pentru adland[2], care i-a editat și pe Kandinski și pe d'Hélion. În cele din urmă, Zervos mi-a cerut să pictez ceva care să fie reprodus ca timbru. Era în 1937, cu puțin înainte de realizarea renumitului pavilion republican al Expoziției Internaționale de la Paris. Am făcut acel *pochoir* intitulat *Aidez l'Espagne*. Timbrul — care apoi a fost mărit ca afiș — valora un franc și se vindea pentru a strînge bani pentru Republică. »

O placă de dimensiuni mari zace sprijinită de peretele văruit. Este dată cu o cremă de ghete neagră și densă. E vorba de un *craquelé:* Miró o să lucreze placa aceasta cu un *conif*, ca și cînd ar împlînta cuțitul în ea. Crema uscată îi sare cu putere pe față, murdărindu-l ca pe un cărbunar ; mai tîrziu va trebui să se curețe cu vaselină. Și așa, încet, cuprul pe care-l vor distruge acizii rămîne descoperit. Liniile acestea ca niște brazde largi, estompate, nu sînt reci, lasă niște unduiri de grosimi diferite care îl entuziasmează.

Cu puțini ani în urmă, Miró a instalat un atelier de gravură în fostul grajd de la Son Boter, casa aceea sobră, din secolul al XVII-lea, cu care a izbutit să-și întregească proprietatea din So n'Abrines, unde trăiește din 1956. În catul de sus dormea omul care stătea noaptea de pază ca măgarilor ce învîrteau roata puțului să nu li se înfășoare funia la gît.

Barbară îi spune că pe o placă sînt cîteva furnici prinse în laptele condensat. Miró face ochii mari și, cu mare satisfacție, exclamă : « Au rămas prinse. Grozav, fir-ar să fie ! Vezi bine . . . pămîntul ! »

« Acum sînt frînt de oboseală », îmi mărturisește. « Cere multă încordare din parte-mi. Sînt vlăguit ! » Dar e bucuros și are mulțumirea omului care a făcut o treabă și știe c-a făcut-o bine.

la bastonul și, cu multă băgare de seamă, iese.

În fața lui, în grădină, plăcile sînt puse la soare să se usuce.

Miró se îndreaptă încetișor spre casă. Cîinele se zbenguie în preajmă-i.

La cei optzeci și cinci de ani Joan Miró își mai petrece încă ziua lucrînd. Pentru el viața a avut și are un singur sens : să muncească, și totdeauna în aceeași stare de transpunere, de dăruire deplină.

Din catalogul expoziției JOAN MIRÓ. HOMENATGE A GAUDÍ. 100 GRAVATS I 4 ESCULTURES RECENTS (1978—1979). juny-juliol 1979, Galeria Maeght, Barcelona (JOAN MIRÓ. OMAGIU LUI GAUDÍ. 100 DE GRAVURI ȘI 4 SCULPTURI RECENTE (1978—1979). iunie-iulie 1979, Galeria Maeght, Barcelona)

În românește de TUDORA ȘANDRU-OLTEANU

---

[1] *Una dintre cele mai vechi și sfinte metode grafice de multiplicare: se decupează în carton sau în metal goluri corespunzînd formelor pe care artistul vrea să le obțină, apoi plăcile astfel decupate se așează pe hîrtie și culoarea se aplică peste ele cu penelul sau cu un rulou. Pînă a nu fi fost descoperită serigrafia, prin tehnica* pochoir *nu se puteau obține decît forme simple; totuși, din punct de vedere estetic simplitatea acestei tehnici și vigoarea ei pot deveni virtuți majore. (după The Oxford Companion to Art).*

[2] *Efect obținut pe placă prin crăpăturile stratului gros de verni cînd acesta se usucă.*

SUDUL

dincolo de exotic și convențional

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

FLORIAN POTRA

CEALALTĂ EUROPĂ e aceasta

« Antropologie istorică sau istorie antropologică? » Aceasta e alternativa deloc dilematică — departe de răsucirile oţioase ale « vitellonilor » riminezi ai lui Fellini, căzniţi de întrebarea dacă se spune « carta cerata » sau « cera cartata » — sub semnul căreia se deschide *L'altra Europa. Per un'antropologia storica del Mezzogiorno d'Italia*, amplul studiu al lui Giuseppe Galasso, profesor de istorie medievală şi modernă la Universitatea din Napoli. O alternativă la care autorul — deşi subtitlul îl trădează întrucîtva — nu răspunde printr-o opţiune tranşantă în favoarea unuia dintre termeni, ci o depăşeşte prin ţeserea unui înveliş metodologic mai larg şi mai elastic: « Esenţialul — aceasta e riposta lui Galasso — în orice caz, e dimensiunea istorică », dar o dimensiune menită să refuze orice privilegiere şi orice primat de aspecte sau discipline,capabilă să « creadă în circularitatea efectivă a orizontului istoriografic ». Şi, pentru a-şi face crezul mai transparent, cercetătorul napoletan propune ca posibil motto al aventurii sale ştiinţifice, mereu proaspătul, universalul adagiu *nihil humani a me alienum puto*, ca pe o imensă cutie de rezonanţă cuprinzînd momente dialectice dintre cele mai variate, împerechind cultura şi societatea în ansambluri sau totalităţi cu « o logică a lor, o gamă a lor de vocaţii şi de potenţialităţi » (ce firesc şi organic s-ar insera, aici, viziunea « spaţiului mioritic » şi, în general, eseurile de antropologie culturală ale lui Blaga, atît de regretabil ignorate de experţii « acestei », ca şi ai « celeilalte » Europe !), ansambluri şi totalităţi pe care Galasso nu ezită să le îmbrace în termenii gramscieni de

« blocuri istorice », chiar dacă le goleşte de sensul luptei de clasă («categoriile de mentalitate şi comportament nu se pot atribui după simpliste criterii de clasă »: de fapt mai corect gîndit şi spus ar fi să nu se poată atribui numai, exclusiv, pe temeiul unor criterii de clasă, deloc simpliste, într-o circularitate contextuală).

Circumscrierii — în realitate: extrinsecării — problematicii, intereselor,tehnicilor şi instrumentelor proprii antropologiei din *Introducere*, îi corespund, în încheiere, *Cîteva concluzii*. *Cealaltă Europă*, care şi dau, dealtfel, titlul întregului, consistentului volum apărut în ianuarie 1982, în colecţia Oscar Studio a editurii Mondadori. Sunt concluzii destinate să demonstreze *identitatea istorică* şi *identitatea existenţială* a Europei, dincolo de raportul de « alteritate, neîndoielnic real, şi el », într-o lunecare de dublă conotaţie. Firul depănat de pe axul lui *nihil humani* se reînfăşoară, acum, într-un final tranzitoriu, pe derivaţia sa englezească, modernă: *bringing it all back home*, care e emblema « antropologiei radicale », toate cele ale omului aduse înapoi la matcă, acasă, ca « realitate, în termeni europeni, şi dimensiuni pur şi simplu ale omului ». Opera lui Giuseppe Galasso măsoară, astfel, lungul drum străbătut de specialiştii italieni într-un secol şi mai bine, de la rosminianul *Antropologia in serviciul ştiinţei morale* pînă în orizontul actualităţii noastre.

Dar, povestită între cele două coperte — introducere şi concluzii — care e, la urma urmei, « cealaltă Europă »? Într-o perioadă în care atenţia ne este solicitată, aproape cu brusccheţe, de gălăgioasele scrieri dedicate comunicării în masă, *mass-mediilor* şi « satului global » sau « planetar », la care acestea au izbutit (oare?) să reducă lumea, — din fericire se mai găsesc cercetători, desigur mult mai modeşti şi mai silenţioşi, care îşi îndreaptă (nu neapărat îşi întorc) privirea spre satul tradiţional, spre satul-sat, atît cît se păstrează din acesta. Ceea ce echivalează, în parte, cu încercarea de a înregistra şi de a explica, în profunzime, ce anume şi cît din trecut supravieţuieşte în societăţile contemporane. Dintr-un trecut care nu înseamnă cituşi de puţin, restrictiv, doar eră primitivă, ci se înfăţişează ca o îmbucare de vîrste şi anotimpuri perpetuată pînă în însăşi fiinţa noastră de astăzi, asupra căreia se apleacă — în ipostaza Italiei meridionale, călcîiul şi vîrful cizmei peninsulare, plus Sicilia — cu fineţe şi latină cumpănire, Giuseppe Galasso, spre a investiga « elemente » şi « cazuri ». În cîmpul celor dintîi: cunoaşterea *habitat*-ului, la sugestia lui Max Sorre, ca fixare a « tuturor noţiunilor economice, sociale, religioase ale locuitorilor », apoi, un fel de calendar al sfinţilor, al hramurilor şi praznicelor ciclice, valoarea « sărbătorii, « stereotipul napoletanului şi variantele sale regionale », « modernizarea »; în cîmpul celor de al doilea: trecerea de la « vrăji » la « descîn-

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

tec » sau « deochi » — o cotitură în « religia superstiţioasă » din Sud, « cultura materială şi viaţa nobiliară într-un inventar calabrez din secolul XVI », « baronul la oraş: reşedinţă şi status antropologic », Taranto 1960 ca « modul familiar », « motive, permanenţe şi dezvoltări ale istoriei regionale în Campania ». În sfîrşit, într-o a treia secţiune, de « studii », « Tradiţiile populare siciliene în ultimele lucrări ale lui Giuseppe Pitrè », « Istoria socio-religioasă şi problemele ei », « Civilizaţia ţărănească şi perspectiva istorico-antropologică ».

Aşadar, cu netă precădere, e vorba de a aduce sau readuce în focarul interesului nostru, aspecte şi componente ale unei « vieţi la ţară » în cheia antropologiei radicale, « totale »: evident, Galasso nu putea cuprinde, într-o singură carte, această totalitate, dar prezenţa unei constante deschideri spirituale şi a unui sentiment « global », se face simţită în fiecare pagină. Cu robusteţea critică a gîndirii mature a lui Croce, cu pasiunea civilă şi cu tensiunea dialectică a lui Gramsci — şi nu întîmplător cercetătorul nostru e autorul unei semnificative hermeneutici istoriografice intitulate *Croce, Gramsci şi alţi istorici* —, Galasso demonstrează convingător că Europa nu e doar « aceasta », a revoluţiilor industriale, cea care a permis să se modeleze după chipul şi asemănarea ei întreg globul pămîntesc, ci şi « cealaltă », a civilizaţiilor şi culturilor rurale, agricole (după cum, într-o altă implantaţie problematică, ar fi şi a « limbilor retezate », ba chiar şi a dialectelor şi graiurilor). Împreună, alcătuiesc Europa cu identitatea istorică şi existenţială statornicită în cartea de care ne ocupăm, într-o sinteză reconfortantă, reconfortantă şi pentru că la masa ei rotundă, întinsă de la Atlantic la Urali — conceptul de circularitate se cuvine a fi păstrat în toate situaţiile şi nuanţele — Galasso ne consideră aşezaţi, gospodăreşte, şi pe noi, românii, de îndată ce semnalează, în mod particular, printre cele publicate în *Actes du premier congrès international d'ethnologie européenne*, o contribuţie românească.

După atîtea zburdalnice « Galaxii » mcluhaniene şi post-mcluhaniene — să mi se ierte calamburul inocent — era nevoie, desigur, şi de un Galasso, ca ancorare într-un univers vital, producător nu numai de agricultură, ci şi, mai simplu, de cultură (subalternă? alternativă?) — Un univers care îşi va păstra intactă prospeţimea şi într-o viitoare, auspicabilă, societate fără clase, în care — cum anticipează un alt ilustru antropolog italian, Luigi M. Lombardi Satriani —, recent laureat al premiului Viareggio — « formele folclorice vor putea să persiste fie ca document reflectînd tipuri de organizaţiuni sociale depăşite, fie ca parte demologică, fie ca parte a unui patrimoniu mental colectiv încă viu ».

GIUSEPPE GALASSO

L'ALTRA EUROPA
CEALALTĂ EUROPĂ

SĂRBĂTOAREA

Ca şi altor momente sau aspecte importante din viaţa socială a satului şi sărbătoririi — din Mezzogiorno-ul italian — i-au fost atribuite semnificaţii de două ori supraîncărcate de simboluri: pe de o parte, pentru că este « meridională »; pe de altă parte pentru că distruge ceea ce este oficial, normal, ordinea şi puterea constituită, devenind prin aceasta « demascatoare ». Notele ce urmează vor să propună o abordare cu totul diferită: urmăresc să fixeze unele linii directoare ale unei lecturi evident « meridionale » şi în mod realist « alegorice », dar nici mai meridionale şi nici mai alegorice decît este adecvat contextului meridional şi contextului în care se află însuşi Sudul Italiei.

În lectura curentă cele două semnificaţii meridionale ale sărbătorii ce pot fi socotite dominante sînt cea transgresivă şi cea de penitenţă. De aceea, Carnavalul, pe de o parte — şi în cazul oraşului Napoli, sărbătoarea numită Piedigrotta — şi obiceiurile de Paşti (dar, uneori, şi cele de Crăciun) apar drept cele mai pregnante pentru pătrunderea fenomenului. Nu este, prin urmare, o întîmplare că unor asemenea sărbători le-au fost dedicate studiile recente de primă importanţă.

* fragmente, capitolele III şi concluziile.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Subliniem aici că în transgresiune, elementul-bază de racord cu realitatea, cu contextul social, nu se află în Sud atît în jocul — ca în alte cazuri — jocul măştii şi al comportamentelor permise şi tolerate în mod cu totul excepţional, cu implicaţiile lor de căutare a « alterităţii », a « dublurii », a « ceea ce este închis » şi a rupturii, prin urmare a unei identităţi simţite ca obligatorii, neautentice, limitată şi care limitează. Accesul la « cealaltă » lume nu este, în asemenea cazuri, numai un fapt de ruptură a unor limitări de clasă; el comportă şi — sau poate în primul rînd — ruptura unor înlănţuiri psihologice, a unor inhibiţii conştiente şi sub-liminare, sociale dar şi ancestrale, colective dar şi individuale, comportamentale dar şi mentale. Marele roman al carnavalului urban în oraşele moderne cum sînt Veneţia, Monaco sau Rio de Janeiro a fost, pe bună dreptate, citit în această lumină.[1]

În cazul sudului Italiei transgresiunea trebuie citită mai degrabă într-alt fel. Este trecerea, depăşirea unei linii de delimitare socială. Ea rupe, mai ales, cercul mizeriei, sărăciei. Ritualul sărbătorii îşi are în momentul alimentar culmea şi sfîrşitul său: finală este, în toate sensurile, ruptura de mizeria vieţii cotidiene, datorată sărăciei, stării de foame permanentă care constituie realitatea celor umili. De aceea semnificaţia de transgresiune psihologică, de « alterare » existenţială îmbracă aici trăsături legate, într-un mod relevant, de obţinerea scopului, care — cum s-a spus — este şi sfîrşitul sărbătorii, şi anume supraalimentarea festivă. În Carnavalul napoletan se află esenţa abundenţei din Ţara Făgăduinţei: dacă abundenţa este excepţia, ea este în acelaşi timp, şi mai mult chiar, consensul general la jaf; prin aceasta, de fapt, se actualizează transgresiunea[2]. Pasul către transgresiuni de alt tip (de pildă sexuale) ar fi uşor de făcut: potenţial, deşi nerealizat, el îşi are explicaţia perfectă în versiunea prezentă în sărbătoarea Piedigrotta de la Napoli în secolul al XIX-lea şi în prima jumătate a secolului XX[3].

Atît structura alimentară cu finalitatea sus-indicată, cît şi celelalte implicaţii potenţiale amintite au determinat, tocmai, apropierea constantă de orgia păgînă şi afirmaţia frecventă a supravieţuirii pre-creştine în transgresiunea astfel înţeleasă[4].

Interpretarea Carnavalului condiţionează astfel şi interpretarea celorlalte festivităţi şi ajunge să creeze o sociologie a sărbătorii încărcată cu semnificaţii « alternative » în raport cu ordinea socială în vigoare, cu religia şi cultura « oficială » şi cu elemente care configurează permanenţe şi identităţi pluriseculare sau milenare[5].

În celălalt mare filon preferat de analize şi studiat îndeaproape — cel al ritualurilor penitenţiale — linia interpretativă subliniază în primul rînd « liturghia sîngelui » socotită drept notă fundamentală. Asemenea ritualuri maschează, în această perspectivă, un model « durere-mîntuire », în care central este « elementul sînge ». Este vorba de un element care aparţine, din nou, mecanismelor puterii nu printr-o antiteză permisă şi tolerată, ca în transgresiunea Carnavalului, ci printr-o filiaţie directă.

Insinuarea cuprinsă în cunoscutele luări de poziţie ale lui Foucault este explicită şi extinsă, cu variaţiile unui « hinterland specific » propriu fiecărui episod în parte, la numeroasele cazuri « de asasinat între meridionali, de serbări populare cu ritualuri de flagelare, de pierderi de sînge şi de fenomene asemănătoare de misticism popular, . . .toate legate, prin mecanisme profund diferenţiate, de tema sîngelui »[6]. Şi în acest caz se subliniază semnificaţia de posibilă alternativă la putere. Tot pe urmele lui Foucault, se tinde să se demonstreze că şi în numeroasele manifestări tradiţionale amintite « se socoteşte că « dialoghezi cu puterea » prin sînge, şi chiar şi atunci cînd discursul hegemonic îşi schimbase formele şi modalităţile de exercitare a puterii sale, acest lucru se-ntîmplă cu puterea, ca realitate cu funcţie simbolică »[7]. Aparentul aistorism, arhaism sau iraţionalism al acelor manifestări şi al limbajului gestual şi terminologic prin care se exprimă devine, astfel, rodul unei judecăţi ideologizante şi deviante. În realitate, este vorba de « un limbaj cifrat, al cărui cod pare pierdut, dacă nu cumva chiar inexistent, cînd de fapt este doar « diferit » »[8]. În acelaşi timp, se reia şi legătura posibilă între elementul plasat în centrul interpretării — şi anume sîngele — şi sexualitatea. Dar în acest caz legătura nu este, ca la Carnavalul-Piedigrotta, eliberatoare, ci presupune tot o constrîngere şi o represiune. La Foucault « simbolistica sîngelui » (lege, moarte, delict, păcat, ideologism, putere) este văzută ca o piedică la instaurarea modernei « metode analitice a sexualităţii » (normalitate, viaţă, libertate, realism, autodisciplină). Din acest punct de vedere se explică faptul că împotriva protagoniştilor « liturghiei sîngelui », şi prin această liturghie, « în chip involuntar, dar nu şi asistematic, se petrece violenţa, . . .se îndeplineşte o expropriere ». Ceea ce se neagă în acest fel, de fapt, este « posibilitatea bucuriei, a vieţii . . . într-un cadru senin — nebrăzdat de mecanisme de tipul Greşeală/Expiere, suferinţă/mîntuire — a realizării alături de ceilalţi, fără a trebui să te oferi ca victimă sacrificată, fără a trebui să interiorizezi modele penitenţiale, fără a trebui să joci rolul sfîntului în numele unui Cristos al cărui cuvînt de iubire este interpretat conform unui cod mai obişnuit al durerii »[9].

Raportată la calendarul sărbătorilor, această dublă polarizare, a transgresiunii şi a actului de penitenţă este, însă, extrem de problematică. Nu este o întîmplare că autori foarte atenţi au subliniat semnificaţia

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

represivă şi frustrantă a serbărilor în care zgomotul ţine locul sîngelui şi au emis ipoteza unui « ciclu ritual al sărbătorilor » în Sudul Italiei, prin care « anul pare împărţit în două: partea din iarnă, în care elementul masculin se naşte, suferă un proces şi este eliminat (Carnavalul, Patimile lui Isus Cristos) şi partea a doua, cu revenirea primăverii, orientată către cultul Fecioarei Maria de origine sigur precreştină . . . totul legat de pomenirea morţilor »[10]. Fără nici o îndoială, conotaţia antropologică este, în acest caz, autonomă în raport cu implicaţiile legate de plasarea într-o ipostază anume a jocului puterii. Ea postulează, în plus, un paralelism masculin-feminin creştin-precreştin căruia nu-i lipseşte un anume interes, deşi, la rîndul său, extrem de problematic. Dar ceea ce trebuie socotit esenţial şi incontestabil este trimiterea la ciclul sărbătorilor care încep odată cu primăvara şi care se referă continuu (dar nu în mod exclusiv, cum s-a considerat) la cultul Mariei.

Plasarea cronologică a sărbătorilor are, într-adevăr, o importanţă fundamentală şi pentru interpretarea, nu numai pentru analiza relaţiilor lor cu contextul meridional. Ciclurile festive nu sînt, de altfel, întîmplătoare. Conform profundei observaţii a lui Elias Canetti, « o sărbătoare cheamă o alta »[11]. Succesiunea lor ciclică are un sens. În Sudul Italiei nucleul sărbătorilor se află în vară: vara înţeleasă ca la latini, drept *ver*, care se deschide cu renunţarea la *acris hiems* şi se încheie prin sosirea toamnei, incluzînd, deci, într-o fază unică, perioada de primăvară şi cea de vară. În realitate, percepţia meridională este şi mai simplificatoare ca cea latină. În dialectul napoletan anul are doar două anotimpuri: *vierne* şi *staggione*, iarnă şi anotimpul prin excelenţă, adică anotimpul bun. Distincţia terminologică şi senzorială a celorlalte anotimpuri este cu siguranţă un fapt mai recent[12].

Dualitatea în ce priveşte anotimpurile s-a explicat în epoca creştină ca o dualitate a celebrărilor: dualitatea între rituri şi sărbători, prin care iarna este anotimpul ritual, iar vara anotimpul festiv[13]. Diferenţa este destul de netă, deşi între cele două tipuri de celebrări relaţia este mult mai complexă decît o simplă opoziţie, mai aproape de o anume complementaritate. Ritualul comportă o celebrare orientată către comemorare, reculegere, milă, pregătire, aşteptare. Sărbătoarea este celebrarea actualităţii, a bucuriei, glorificării, realizării, adunării. Corespondenţa — chiar de semnificaţii — cu ciclul agrar este completă: în primul rînd cu ciclul agrar meridional, în care simplificarea terminologică a celor două anotimpuri are o bază naturală şi climaterică obiectivă[14]. Dar există şi o corespondenţă cu ciclul liturgic, în care seriei postul Crăciunului — naşterea Domnului — Patimile — Învierea, îi urmează seria Învierea — Înălţarea — Rusaliile — Înălţarea Maicii Domnului. Anotimpului cucerniciei îi urmează astfel cel al bucuriei, într-un ciclu paralel sau peren, ca cel agrar.

A vedea, din aceste raţiuni, sărbătorile creştine ca adaptări şi transformări ale unor vechi sărbători păgîne, la rîndul lor legate de ciclul agrar, este o teză extrem de simplistă şi deviantă: nu pentru că n-ar exista posibilitatea unor adaptări şi transformări. În multe cazuri ele sînt, dimpotrivă, documentate precis. Raţiunea se află, însă, în atenţia redusă acordată elaborării autonome şi inovatoare din care a luat naştere ciclul liturgic creştin. Desigur, dacă nu este percepută pe deplin noutatea creatoare şi originalitatea creştină inconfundabilă este dificil să te orientezi corect în faţa unor încercări structurale sau a unor încercări de alt tip. Dar ar fi suficient să reflectăm la faptul că ciclul liturgic creştin, în elementele sale fundamentale, se află pe de-a întregul în fizionomia originară a creştinismului. Să ne gîndim doar la faptul că, după cum se ştie, în confesiunile creştine orientale semnificaţia sărbătorii este cea de a aminti moartea creştinească mai degrabă decît urcarea la ceruri a Maicii Domnului, primind pentru aceasta numele de Adormire[15]. Cu alte cuvinte, elaborarea liturgică creştină trebuie văzută nu numai în inegalabila sa originalitate şi noutate, ci şi în cronologia sa semnificativă: aceasta duce la observaţia că ea s-a structurat în esenţă într-o perioadă în care creştinarea lumii vechi păgîne era încă parţială, iar necesităţile de adaptare şi de transformare a vechilor practici de cult nu se puneau încă aşa cum aveau să se pună în momentul marilor conversiuni în masă şi după ele: acţiona, de fapt, impulsul maximei diferenţieri. Corespondenţa între ciclul liturgic creştin şi ciclul agrar meridional este, prin urmare, o corespondenţă de fapt, nu produsul unei voinţe deliberate şi planificate. Fapt este că structurarea ciclului liturgic creştin este şi a fost dintodeauna aceeaşi şi în ţări şi locuri unde nu există diviziunea din Sudul Italiei în două anotimpuri.

Ciclul calendaristic meridional, cu bogăţia sa de sărbători din timpul verii, include, deci, o fază care porneşte de la comemorarea morţilor la începutul lui noiembrie şi se încheie primăvara odată cu paştele. Paştele aparţine ambelor cicluri: este şi un ritual şi sărbătoare şi deschide celălalt ciclu care se va sfîrşi, fără date separatoare, după adormirea Maicii Domnului. Şi în privinţa cultului morţilor şi a celorlalte celebrări legate de el trebuie să ne ferim de referiri facile la culturi sau la mituri străvechi (călătoria în infern, moartea ca moment obligatoriu înainte de viaţa de apoi şi aşa mai departe). Să nu uităm că este vorba de un cult profund ancorat în doctrina creştină a învierii trupurilor şi a judecăţii de apoi. Ideea, aflată în spatele acestei doctrine, nu este nicicum cea a călătoriei ciclice şi a eternei reveniri, ci, dimpotrivă, cea a ultime-

@Asociatia Ziariştilor Independenti din România

lor patru împrejurări din viața fiecărui om: o idee apocaliptică și milenaristică, care neagă complet atît ciclul cît și revenirea, familiare tradiției mediteraneene precreștine[16]. Riturile meridionale, mai ales în provincia napoletană, sînt profund ancorate în această abordare. Ele amintesc, în afară de defuncții ale căror morminte le cinstesc și le îngrijesc, mai ales sufletele aflate în purgatoriu ». În devoțiune și în celebrări, Purgatoriul creștin a dobîndit, în privința aceasta, o importanță deosebită, condiționînd profund mentalitatea, iar relațiile cu defunctul sînt simțite drept cea mai normală prelungire a relațiilor întreținute în timpul vieții.

După toate probabilitățile, tocmai influenței creștine i se datorește distincția netă între spiritele morților, pe de o parte, și alte prezențe noncorporale, recunoscute și ele și slăvite *(spiritilli, munecielli* și altele asemenea), pe de altă parte: primele, oricît ar fi de înconjurate de conotații superstițioase, aparțin sferei religioase: ultimele, sferei magicului, cu care religia poate stabili doar o relație de exorcism, fiind chemat preotul pentru a binecuvînta casa în care se manifestă acele prezențe, dovedite drept pernicioase (căci se pot dovedi, dimpotrivă, drept inofensive, glumețe sau chiar favorabile și benefice). Cultul morților se manifestă prin urmare, în esență, prin aprinderea de lumînări, vizitarea mormintelor, depunerea de flori, celebrarea de slujbe, recitarea de rugăciuni *ad hoc*, convorbirea deasupra mormîntului de parcă defunctul ar fi în viață, repetarea gesturilor indicînd durerea și disperarea în apropierea mormîntului, doliul vreme îndelungată, combinat cu o anume varietate de renunțări și norme [17].

Un caracter analog de cucernicie și de reculegere îl au și serbările de Crăciun. Importanța lor este perfect exprimată de succesul imens al machetelor cu scena nașterii lui Cristos în toate zonele din Sudul Italiei. Și în această privință, influența franciscană asupra religiozității meridionale ni se dezvăluie drept importantă, fiind contrabalansată însă de « meridionalizarea » operată la nivel practic. În jurul ieslei din machetă se desfășoară reprezentații dramatice care, de pildă în *Cîntecul păstorilor*, caracterizează în mod deosebit aria napoletană și devin o tradiție populară dintre cele mai vii, cunoscute, și cu public numeros. Se dezvoltă și o serie de reprezentări canonice, prin care grajdul (sau grota) unde se află ieslea se prezintă ca centrul unui « univers paralel », ca « dublura » lumii agricole și pastorale contemporane [18].

În ce privește, însă, semnificația generală a serbării, problema este mai complexă. Plasarea calendaristică are o importanță, după cum s-a spus, fundamentală. Atît în cadrul unei interpretări îndreptate spre sublinierea prezenței « elementelor culturale milenare » și a dependenței creștinismului de mituri și ritualuri păgîne reluate și adaptate, cît și într-o analiză la obiect se află în mod limpede și o cheie de lectură conform căreia « toate

ritualurile din această perioadă, prin urmare chiar *Cîntecul păstorilor*, nu ar fi altceva decît ritualuri funebre ». Ar dovedi-o « caracterul nocturn al multor serbări, prezența unor jocuri lascive, prezența unor figuri rituale cum sînt vînătorul și pescarul, Arhanghelul și sfîntul Iosif, teme cum este călătoria nocturnă în barcă, fuga în Egipt. . . . călătoria Regilor Magi, chiar apariția cometei » [19]. Este vorba de o cheie pentru o lectură legitimă — oricît de discutabile ar fi premisele sau aplicațiile sale — tocmai datorită reliefului pe care ea îl conferă implicit plasării calendaristice a serbărilor în chestiune. Desigur, spiritul creștin al unor asemenea sărbători este în afară de orice discuție. În ce privește Sudul Italiei, amprenta creștină nu se manifestă numai prin caracterul spiritualizat și prin idealizarea simbologiei durerii și ispășirii, prin care pierde orice semnificație naturalistă și panteistă, configurîndu-se drept reflectarea unei mari drame teologice și antropologice avînd drept obiect și, în același timp, protagonist, realitatea și destinul unor persoane individuale, angrenate pentru că toate aparțin istoriei lui Isus și a lumii, dincolo de orice condiție istorică și socială specifică.

Alături de această amprentă generală, ce nu se găsește doar într-o singură regiune, mai interesantă pentru Mezzogiorno este cealaltă dimensiune creștină a sărbătoririi postului Crăciunului, care constă din imunitatea la orice element ciclic-cosmologic. Drama păcatului și a ispășirii, deci sosirea lui Mesia și patimile sale, au avut loc o singură dată în economia universului: în fiecare an au loc comemorări ale acestor evenimente, care au rolul mai ales de a aduce mulțumiri Domnului, de îndemn eticreligios și de urare: ele nu au, prin urmare, caracterul istoric și material repetitiv al revenirii efective, anuale, celebrată în ritualurile necreștine. De aceea, ieslea are un caracter conștient alegoric și simbolic. Marea abilitate și dezinvoltura cu care este practicat acest obicei anacronic, proiectîndu-se în el lumea propriei experiențe istorice reale, trădează printre altele indiferența față de condițiile specifice din *acel an*, din *acea* reprezentare celebrativă. Cu alte cuvinte, celebrarea creștină — prin obiceiul întocmirii machetei cu ieslea — demonstrează toate semnele unei profunde îndepărtări a laturii istorice a venirii pe pămînt a lui Isus, în favoarea unei sublinieri a unicității și nonrepetabilității sale istorice efective.

Și mai prezent este în Mezzogiorno celălalt element creștin care se traduce în versiunea absolut intimistică, familiară, ca etică a Evangheliei, prin care ansamblul sărbătorilor este reprezentat și trăit. Caracterul meridional stereotip este, din acest punct de vedere, foarte puternic; odată mai mult, ieslea (și, s-ar putea spune, ideologia ieslei, așa cum se

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

configurează, după cîteva secole, mai ales în secolul al XVIII-lea și al XIX-lea) oferă o măsură revelatoare și pertinentă a acesteia [20].

Complexul serbărilor de Crăciun este, oricum, foarte limpede: atît de limpede încît în contextul său și sărbătoarea anului nou pe 31 decembrie și a începutului de an pe 1 ianuarie are mai mică importanță, înghesuită cum este între cele două mari sărbători ale Crăciunului și Bobotezei. Fapt este că anul calendaristic corespunde mai puțin decît anul liturgic creștin percepției existențiale caracteristice pentru societăți ca cea din Sudul Italiei. Cele două anotimpuri din terminologia și din concepția meridională sînt deplasate în ritmuri cu totul diferite. De altfel, doar pentru o epocă relativ recentă (aproximativ mijlocul secolului al XIX-lea) se poate spune că sărbătorirea sfîntului Silvestru (Anul nou) [21] a început să capete un relief mai net. Chiar maniera de a-l sărbători cu mari focuri de artificii, în afară de simbologia specifică focului, dezvăluie derivarea dintr-un uz rezervat la origine Crăciunului [22].

În anul liturgic intră, deasemeni, întregul Carnaval. Pentru Carnaval, incluziunea în partea descendentă a ciclului anual nu pune probleme: totul culminează cu moartea violentă a Carnavalului [23]. Sublinierii elementului alimentar, pe care l-am scos deja în evidență, i se alătură astfel, mult mai explicit, aluzia la semnificația negativă (a fericirii ce nu poate fi atinsă, a vieții ce nu poate fi trăită) din perioada calendaristică care nu degeaba culminează mai întîi prin păresimi și apoi prin patimi.

În Sudul Italiei, aceste momente sînt exacerbate prin versiunea ridicolă și bufă a personajului-Carnaval. El reprezintă un elan vital, o dorință de a trăi și de a se bucura, care, însă, încă de la început par incredibile, sînt respinse prin chiar reprezentarea lor. Bocetul funebru pentru Carnavalul muribund sau mort este o luare în derîdere deschisă și fățișă a personajului respectiv [24]. Din această cauză, preponderența netă a unei asemenea reprezentații față de cele cu măști din alte situații exprimă foarte bine dimensiunea meridională care, în ce privește problema generală a măștilor, a fost deja ilustrată [25]. De la sensul general nu se abat nici muzica, dansurile și cîntecele din respectiva perioadă, toate exprimînd în paroxismul sunetelor și vocilor, mișcărilor și ritmurilor o inspirație analoagă de respingere, de frustrare, de anihilare [26].

Cu Paștele, cum s-a spus, se ajunge la încheierea fazei descendente și în același timp la deschiderea fazei ascendente a ciclului anual, deci a fazei în care sărbătorile își schimbă dimensiunea și serbarea prevalează asupra ritului. Sînt, în același timp, și lunile marilor pelerinaje, a celor mai multe celebrări de sfinți patroni, a unor celebrări legate în manieră predominantă de evenimente istorice determinate (venirea sarasinilor, epidemii, aducerea de relicve sau de obiecte de cult, fapte istorice de interes local

și așa mai departe) [27]. Sînt, în fine, lunile cu sărbătorile în care fondul țărănesc al satului și al istoriei sale se dezvăluie cu mai mare pregnanță [28]; și, poate, tocmai de aceea aluzia la ritualuri și tradiții necreștine are loc în aceste cazuri cu o mai mare insistență. Tipică, din același punct de vedere, este folosirea, uneori plină de succes, a ceremoniilor inerente festivităților de care este vorba (ca, de altfel, a celor din faza precedentă a ciclului) pentru a ilustra sau pentru a înțelege mai bine textele scriitorilor clasici [29].

Implicațiile discuțiilor de acest fel sînt întotdeauna complexe și pun, în mod inevitabil, probleme de metodologie generală. În cazul de față poate fi util să amintim cel puțin două serii de considerații, care, în studiile italiene, se raportează mai ales la opiniile lui Ernesto De Martino, dar care sînt proprii unei viziuni istorice a problemelor de antropologie. Trebuie subliniat, înainte de orice, că nici o realitate umană, socială, nu este posibilă fără ritualuri și fără simboluri. În al doilea rînd, alături de pozițiile culturale opuse, cînd ele există, trebuie luată în considerație unitatea (caracterul unitar și nu unitatea pur și simplu) sistemelor socio-culturale, dincolo de stratificările și de distincțiile sociale cu implicațiile conexe de ordin cultural și dincolo de elementele de « alteritate » și de « reziduu » prezente eventual la nivelul culturii populare (dar și a altor grupuri) [30]. Din primul punct de vedere, problema nu poate fi epuizată prin stabilirea elementelor de supraviețuire și persistență tradiționale: mai trebuie înțeleasă și dimensiunea în care se continuă aceste elemente. [31] Din al doilea punct de vedere, nu întotdeauna clasificarea drept «popular» permite o mai mare aprofundare: « popularul » acționează dincoace și dincolo de granițele de clasă; trebuie înțeles ca o categorie psihologică și mentală, nu doar ca un dat social [32].

Pentru sărbătorile creștine de vară se pune din nou problema amintită în cazul ritualurilor. Materialitatea continuării totale sau parțiale, originară sau nu a unui comportament, trebuie raportată la contextul său. Așa cum în valoarea simbolică și alegorică a sărbătorilor Crăciunului se transcende continuarea sau persistența eventuală, literară, a altor tradiții; tot astfel, în sărbători care în general reiau unele elemente vechi, acestea pot fi surprinse nu în caracterul lor material simplu, ci în contextul la care se referă și de care depind prin semnificația lor actuală.

Examinarea întreprinsă pe această linie dezvăluie, în Sudul Italiei, preponderența netă a *sărbătorii ca reprezentație* asupra *sărbătorii-catharsis* (sărbătorii ca eliberare): reprezentație pentru cei care participă și reprezentație a participanților. Nu este o întîmplare că în sărbătorile meridionale momentul spectacular și narativ (acțiune dramatică, dansuri, care alegorice, defilări etc.) au o poziție privilegiată indiscutabilă. Participarea

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

îmbracă astfel un caracter specific şi original din punct de vedere istoric, care deosebeşte fundamental sărbătoarea creştină de cele păgîne: de fapt, înseamnă participarea cui asistă la un spectacol şi joacă un rol hotărîtor în sine în ansamblu; nu este participarea cuiva « manevrat », care « acţionează » pe baza unor forţe oculte invocate şi provocate în cadrul unei ceremonii animiste sau magice.

Trebuie înţeles că întotdeaun participanţii sînt primii care ştiu şi intuiesc ce este mai corect şi ce este mai puţin corect din punct de vedere religios. Vrăjitoria, incantaţia, schimonosirea realităţii naturale pe căi lăturalnice nu aparţin religiei: trebuie făcute pe cale ocultă. « Miracolul » este altceva; mila şi asistenţa divină sînt altceva. Ele intră în ordinea « naturală » prevăzută de religie: o ordine care contemplă miracolele, apariţiile, comunicările mistice, aşa cum a contemplat minunea-mister a încarnării, a lui Dumnezeu devenit om şi a patimilor (şi, desigur, a Imaculatei Concepţiuni). Evident, componente magice şi fetişiste, animiste, « păgîne », pot fi, şi sînt întotdeauna, prezente: ofrandele, horele rituale în jurul unui « punct sacru », prezenţa animalelor, binecuvîntările, exorcismele, procesiunile şi aşa mai departe. Dar trebuie înţeles că planul de referire al acestor practici este, în Sudul Italiei, de ordin religios-creştin. Îndărătul lor se află credinţa: materializată pe cît se poate, impregnată de o exigenţă de carnalitate şi de percepţie fizică mult prea evidentă, prin excelenţă îmbibată de ceremonial dar, în fond, credinţă creştină, înţeleasă şi asimilată suficient pentru a se putea vorbi despre Mezzogiorno ca despre o regiune de o autenticitate creştină fundamentală.

Dualitatea adevărată a sărbătorii din Mezzogiorno — la fel ca alte manifestări ale vieţii sociale — nu este cea de « reziduu » sau de « alteritate », dotate cu o încărcătură distrugătoare în sens social, dacă nu politic. Este mai degrabă dualitatea între controlul plin de încărcătură religioasă şi controlul lipsit aproape de încărcătură religioasă al crizelor existenţiale dintr-o lume legată de un ambient agrar, caracterizat prin productivitate precară, prin rupturi traumatizante (vezi, în timpul din urmă, emigrarea), prin dependenţă socială subliniată, prin emarginarea sa istorică, în fine prin tot ceea ce a ajuns să fie numit « subdezvoltare » sau « problema » meridională. Figurile trase, plînsul convulsiv, sughiţurile fără sfîrşit, violarea, contorsiunile, agitaţia psiho-motorie şi toate manifestările înrudite, atestate — în plus — prin documente fotografice adesea de mare valoare [33], dovedesc într-un mod elocvent pînă unde elementele critice ale condiţiei existenţiale sînt încă trăite în Mezzogiorno în moduri perfect corespondente dimensiunii « înapoiate » a contextului social [34]. Aceasta este adevărata bază a diferenţierii fizionomiei antropologice a provinciei. Faţă de ea, « alteritatea » şi « reziduul », cînd şi în măsura în care există, ocupă o poziţie marginală. Valenţa religioasă menţinută de control este, prin urmare, cea care ni se dezvăluie în practica depăşirii crizei, dovedite pe larg de sărbători, cînd acele practici există (ca de pildă în pelerinajele la Fecioara dell'Arco de lîngă Napoli). Nu înseamnă că sărbătorile sînt doar manifestări sau ocazii de depăşire a crizei; semnificaţia lor este mai largă şi mai precisă [35]. Dar şi din acest punct de vedere ele sînt extrem de revelatoare, iar caracterul lor religios originar le întăreşte cu mult funcţia, şi pentru că este un caracter religios creştin, al unei doctrine, adică în primul rînd al speranţei. În plus, tocmai de aici decurge întărirea caracterului de reprezentaţie, mai mult decît de cel de catharsis al sărbătorii. Trebuie să insistăm asupra acestui punct: aceeaşi intensă evidenţă a gesturilor şi a actelor de depăşire a crizei trebuie văzută nu numai în sens literal (ca să spunem aşa), ci şi în noua sa dimensiune « teatrală »: dimensiune care de fapt le apropie mult mai mult decît se crede de planul religios « oficial » [36].

Putem aplica acestor sărbători cele spuse despre pelerinaje (care, de altfel, le însoţesc adesea). « Pelerinajele — au spus soţii Turner — trebuie să fie considerate ca antimagice prin esenţă, dat fiind că ideea lor de bază este că ele depind de exercitarea unei libere voinţe atît din partea omului cît şi din partea divinităţii » [37]: miracolul, graţia divină, imunizarea, primirea de forţă fecundatoare, însănătoşirea etc. depind, prin urmare, de hotărîrea credinciosului de a le invoca aşa cum depind, mai mult încă, de hotărîrea divină care le concede credincioşilor sau nu; nu depind de absolvirea de păcate pur şi simplu, nu sînt o consecinţă automată a celebrării unei sărbători religioase la care lumea participă. Soţii Turner adaugă că « desigur, în multe pelerinaje credinţele magice pot fi de fapt foarte numeroase: credinţa în eficacitatea supranaturală a apei din izvoare sfinte, în puterea benefică a atingerii unor icoane şi relicve şi în virtutea terapeutică non-fizică a anumitor formule: aşa-numita « magie albă ». Dar şi în aceste cazuri se acordă o importanţă deosebită condiţiilor fie morale fie rituale ale subiectului. Apa nu va aduce însănătoşirea, nici rugăciunea nu va fi auzită dacă sufletul subiectului nu se pocăieşte, dacă nu este iertat de păcate şi pregătit: toate acestea sînt rezultatul unei înclinaţii spre virtute a sufletului » [38]. Şi aici — trebuie adăugat — condiţia de puritate a credinciosului nu este un fapt material (decurgînd din ofrande, pocăinţă sau alte acte şi fapte purificatoare), ci o condiţie de esenţă morală. În aceasta se află noutatea care face ca cei dinainte de Cristos să fie doar parţial asimilabili cu el, chiar dacă acte heterogene de descîntec şi de purificare sînt prezentate aici şi în practica religioasă. Dacă se efectuează pelerinajul, observă în fine soţii Turner, este pentru că « la nivel popular se presupune că cererea avansată » în locurile în care atît *vox populi*, cît şi Biserica

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

însăşi confirmă prezenţe sacre « are o mai mare probabilitate de a fi ascultată şi de a-şi găsi răspunsul decît în locul unde trăieşti. » Aceasta se-ntîmplă pentru că « locul unei apariţii continuă să vibreze de efecte supranaturale », dar « nu este doar gîndire magică, căci ea se referă la doctrina teologică, de natură etică, prin care mîntuirea sau « justificarea »... este legată de comunitatea sfinţilor », presupunînd că ea conferă un merit real şi prezent [39]. În chip analog — putem spune — sărbătoarea oferă un moment de deosebită « vibraţie » religioasă şi, prin urmare, deosebit de eficace pentru orice tip de miracol.

Dar, cum s-a spus, dimensiunea taumaturgică terapeutică nu epuizează ambianţa sărbătorii, care este mai amplă şi mai caracteristică. Este o ambianţă de eliberare şi de realizare a unei vieţi mai intense şi palpitante, măsurată cu un timp a cărui concentrare subliniază densitatea vitală. Este de fapt o proiecţie programatic veselă, indiferent de momentele preparatorii sau de ritualurile de trecere la faza sa culminantă. Puternica accentuare sonoră şi cromatică a serbărilor meridionale (locul comun al atîtor cărţi de călătorie) trebuie citită în această lumină. Altfel decît insistenţele întîlnite în celebrările de natură precumpănitor rituale, simbologiile legate de semnificaţii funebre (de la foc la varietăţi determinate de culori, ca roşul, sau de mişcări, dansuri etc.) sînt reluate la modul pozitiv [40]. Totul poate fi, deci, folosit în scopurile serbării, după cum multiple sînt proiecţiile sale simbolice. Proiecţia este — de fapt — uneori cea a acceptării transgresive, dar şi — mai adesea — reinstaurarea normalităţii, revenirea la condiţia mai bună după un eveniment sau o perioadă negativă, realizarea simbolică a unei stări de graţie existenţială, demonstraţia că o asemenea stare poate exista şi îşi poate avea timpul ei de realizare istorică. Toate acestea se pot stabili pentru fiecare caz în parte, iar una dintre dimensiuni nu exclude în mod necesar o alta. Important este că pătrunzi în spiritul de extrem pozitivism care caracterizează sărbătoarea, aşteptarea ei, felul în care este simţită şi trăită.

Chiar şi unui observator deosebit de legat de viziunea de structură milenară a comportamentului nu i-a scăpat că « din cărţuliile editate de sanctuare se poate constata că mare parte din aceste ritualuri şi sărbători sînt născute oficial în epoca Contrareformei »[41]. Mai corect, istoricii catolici ai bisericii notează că mare parte din superstiţiile antice care se perpetuaseră secole de-a rîndul îşi află o sistematizare şi, ca să spunem astfel, o canonizare în epoca Barocă, împreună cu definitiva separare liturgică între cler şi credincioşi, cu reglementarea minuţioasă şi încărcată cu precepte a disciplinei ecleziastice [42], cu controlul jurisdicţional al oricărei forme de credinţă şi al respectivelor definiţii nu numai spre exterior, ci şi, sau poate chiar mai mult, către interiorul lumii catolice [43]. În realitate, determinarea istorică a unui moment de coagulare a superstiţiei devenită comportament şi mentalităţi ce pot fi clar remarcate pe fundalul religios nedistinct pe care se mişcaseră pînă atunci este un dat capital în istoria nu doar a Sudului Italiei, ci a întregii Europe moderne. Aceasta nu înseamnă că unei Biserici şi unui cler al ei, cu adevărat creştin, i se opun laicii care, mai ales la ţară şi la nivel popular, întîrzie în practici şi în credinţe extra-creştine; şi iată cele două motive pentru care afirmăm aceasta:

1. pentru că multe superstiţii, multe dintre ritualurile para-magice, dintre comportamentele de natură para-logică sau animistică sînt absorbite în armătura conceptuală şi ceremonială a Bisericii, prin doctrina miracolului, a diavolului, a exorcismului, a relicvelor, a extazului şi a comunicărilor mistice, ale lumii de dincolo etc.

2. pentru că clerul, la rîndul său, prin apartenenţa sa socială sau prin formaţie culturală, împărtăşeşte sensibilitatea care supravieţuieşte şi prejudecăţile favorabile care persistă în privinţa credinţelor extra-canonice.

Cu alte cuvinte, de la sfîrşitul secolului al XVI-lea încoace se observă mereu mai clar şi în viaţa religioasă şi în istoria Bisericii catolice — între ce este canonic şi ce este extra-canonic, între ceea ce este corect şi ceea ce este deviant — o puternică tensiune culturală. Dar ea ia naştere tocmai pe baza unei discriminări care presupune putinţa de a trasa granițe şi teritorii precise, recunoscute, ortodoxe, elementelor de superstiţie, magice, terapeutico-existenţiale, de criză negativă sau pozitivă (criză a prezenţei sau descătuşare vitalistă). Aceste elemente subzistă şi persistă în *corpusul* social conform unor linii care nu sînt numai de clasă (popor-burghezie, aristocraţie), nici numai de rol (laici-cler), căci « popularul », superstiţia, etc. traversează întreaga societate şi pe verticală şi pe orizontală. Tentativa de a delimita aria sa în granițe precise şi uşor de recunoscut — cele declarate de Biserică — este, într-un anume sens, una dintre acţiunile cele mai încărcate de spiritul contrareformei începută la Trento.

Comparaţia cu Reforma şi cu Protestantismul este confirmată şi în aceasta ca motivul fundamental al atitudinilor ce au urmat Conciliului din Trento [44]. Provocării inconoclaste şi fideiste care loveşte doctrina sfinţilor şi miracolelor, Trento îi răspunde reafirmînd această doctrină, dar cu definiţii şi delimitări normative, care substituie o practică rămasă vreme de secole nedistinctă şi compozită. Definiţiile şi delimitările au, însă, multe elemente de slăbiciune externă şi internă faţă de ceea ce-şi propune Biserica. Rezultatul — mai puţin paradoxal decît poate părea la prima vedere — este o întărire şi nu o slăbire a percepţiei comportamentelor ce sînt socotite negative. Magicul se distinge mai bine de religios, dar prin aceasta nu încetează să fie crezut sau practicat. Ceea ce era o simplă identificare devine aroganţa celui convins de superioritatea sa, de prefe-

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

rința sa, de compatibilitate, de firescul vechilor și noilor elemente de superstiție sau, cel puțin, riscul conștient al evaziunii de la normă, în scopuri care merită riscul. În schimb, limitările subliniate pe plan canonic, nu devin prin aceasta mai credibile, dat fiind că provin, la urma urmelor, de la aceeași sursă care stabilește posibilitatea miracolului menținută pe plan canonic.

Cele de mai sus pot sugera și alte considerații. Așa cum s-a structurat între mijlocul secolului al XVI-lea și începutul celui de-al XX-lea și așa cum a fost de fapt studiată și cunoscută, sărbătoarea apare ca o formație ce se adresează unor exigențe satisfăcute dinainte, în ce privește viața religioasă, prin alte raporturi cu sacrul. Evoluția sa este asemănătoare celei a formelor exterioare ale liturghiei. Din aceasta, « spiritul barocului » a știut să « facă o sărbătoare, înveselită de splendoarea casei lui Dumnezeu, în care toate artele ofereau un cadru rafinat artistic de mare și plin de bucurie festivism, îmbogățit și de varietatea podoabelor liturgice și de calitatea mereu mai rafinată a muzicii. [44 bis]

În mod analog, sărbătoarea își pierde mereu mai mult dimensiunea sa cathartică, întărind-o pe cea de reprezentare și spectacol. Pe de altă parte, în liturghie atenuarea simțămîntului de participare mistico-sacramentală nu însemna profesiunea actului de credință pe care și-l propunea. În legătură cu aceasta este oportun să reluăm o observație fundamentală și anume că « cu cît mai puțin erau primite cuvîntul liturgic și natura celebrărilor în sine, cu atît mai mare era conștiința unui mare mister însoțit de dorința de a adora » [44 ter]. În același fel, în cadrul sărbătorii, atenuarea dimensiunii cathartice nu atenuează semnificația sa ceremonială și respectiva încărcătură emoțională, eliberatoare, care apare chiar întărită prin sublinierea elementelor de reprezentare și spectacol.

Mai mult chiar decît în cazul ritualurilor de iarnă, cele de vară trădează toate acestea într-un mod imediat, mai ales sărbătoarea Sfîntului Ion (nu degeaba denumită cîndva drept « crăciunul de vară ») și a Înălțării sfintei Fecioare. Încărcătura lor de semnificații culturale are numeroase valențe simbolice și este lesne de înțeles cît de greu era să fie dominate și orientate, pe linia moderației rituale proprii Bisericii de după conciliul din Trento, printr-un « pînă aici » dictat pe baza autorității puterii apostolice ; sau în baza unei autorități față de care medierea clerului local (cu exigențele practice și cu condiționările sale culturale) era inevitabilă [45].

Simptomatic este, însă, că din cele două sărbători, cea a sfîntului Ion a fost, la urmă, redimensionată, fie căzînd în desuetudine, fie schimbîndu-și semnificația. Sărbătoare a secerișului și a solstițiului, ea era și sărbătoarea dragostei și a căsătoriei, cît și a multor meserii și bresle. După părerea noastră, instituirea sărbătorii *Corpus Domini*, pe care calendarul

o plasează în apropierea sfîntului Ion, coincizînd aproape cu el, a avut, din acest punct de vedere, un efect determinant.

Decăderea sfîntului Ion poate fi observată, în particular, chiar la Napoli. Venerația pentru Botezător, titular al uneia din cele patru parohii originare ale orașului, mergea pînă la venerarea sîngelui său, păstrat, cum spune Capaccio, « în bisericile San Giovanni a Carbonara, San Gregorio și Santa Maria Donaromita, unde de fiecare dată cînd sîngele acelui sfînt se întîlnește cu coasta aflată în aceeași raclă, are loc același fenomen ca și cu sîngele sfîntului Gennaro », adică se lichefiază [46]. Mai erau și « focurile sfîntului Ion », ca în tot Sudul Italiei : ceremonii pentru logodnici sau pentru a cere dragoste și pasiuni ; evocarea unei lupte cu sarazinii, întreprinsă de pungașii din piața del Mercato, în fața bisericii del Carmine, a cărei clopotniță era acoperită cu focuri de artificii în timpul nopții. În aceeași zi de 24 iunie « hamalii napoletani, din satul care avea numele sfîntului lor protector, prin drumul de Portici soseau în oraș și aici urma o alergare cu cai și un concurs de focuri de artificii » [47]. Din toate acestea, prea puțin lucru putea supraviețui. Din sărbătoarea din piața del Carmine a rămas doar « incendiul din clopotniță », de altfel deplasat pe 16 iulie, în onoarea Fecioarei, a cărei sărbătoare este atunci. Focuri, ritualuri de dragoste, bătălii în piață, serbări ale hamalilor, lichefierea sîngelui s-au eclipsat în momente și chipuri felurite.

În unele cazuri, succesiunea sfîntului Ion preluată de *Corpus Domini* poate fi surprinsă la modul material. În unele sate din Polentino — de exemplu — în zorii zilei de *Corpus Domini* « fetele îmbrăcate cu hainele cele mai frumoase și specifice se duc pe munți, pe dealuri, prin păduri, să scuture grozame și să culeagă trandafiri sălbatici și revin în oraș cîntînd, vesele, cu coșurile pline : cînd procesiunea ajunge în locuri anume fixate, cade în fața preotului o ploaie de flori de grozamă și de petale de trandafiri » [48]. Conexiunea cu practicile florale ale sfîntului Ion este evidentă. Este suficient să ne gîndim la cea din peninsula Sorrento, unde « în noaptea de sfîntul Ion. . . fetele aruncau pe ascuns o garoafă pe drum și spionau dindărătul obloanelor să vadă cine o va culege primul și, dacă era un tînăr încă burlac, credeau că el era viitorul soț » [49]. Similare erau — deși nu foloseau florile — și practicile din același moment al anului prin care se făceau pronosticuri pentru căsătoriile fetelor din satele din provincia Maltese, în cîmpia Gioia, în unele sate din Molise [50].

În Molise, de exemplu, la Carpinone « pe 23 iunie se iau de la fete scaieți și se pun într-un pahar cu apă, după ce au fost tăiați și trecuți prin flacără : dacă scaietele înflorește înseamnă că tînăra se va căsători cu un tînăr, dacă nu înflorește se va căsători cu un văduv sau cu o persoană în vîrstă »[51] . Revine aici, prin urmare, simbolismul floral. Conexiunea

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

între *Corpus Domini* și sfîntul Ion poate fi surprinsă și la Ari, în Abruzzo, unde în dimineața primei dintre aceste sărbători « porțile de la drum sînt împodobite cu mari ramuri de stejar sau de ulm, care rămîn pînă în ajunul sfîntului Ion ; atunci sînt scoase și se fac focuri pe drum » [52], păstrînd în acest fel tradiția « focurilor de sfîntul Ion ».

Întărit puternic după Conciliul din Trento într-unul din punctele decisive de dispută împotriva protestanților, și anume doctrina Eucaristiei, *Corpus Domini* a sfîrșit, de altfel, prin absorbirea unor importante și tradiționale celebrări în multe locuri : sărbătoarea de izbăvirea de ciuma din 1656 și de războiul cu francezii din 1527 la Cava dei Tirreni : procesiunea misterelor la Campobasso ; procesiunea călare de la Brindisi [53]. La fel de relevantă este semnificația unor laturi ale sărbătorii *Corpus Domini:* tot la Ari, străzile sînt împodobite cu « cuverturi și covoare înfățișătoare », care, să reținem, sînt « binecuvîntate de trecerea preasfîntului și nu se pot păta » [54].

În epoca mai recentă, de altfel, *Corpus Domini* este în declin. În unele cazuri, procesiunile rituale, care în acea zi se bucurau de participarea celor mai importante persoane la nivel politic și administrativ, și-au pierdut mare parte din solemnitate, și-au redus traseul, nu mai adună aceeași participare, sau chiar au căzut în desuetudine. Sărbătoarea Înălțării Fecioarei este, în schimb, în constantă și amplă expansiune. Forța cultului Mariei susține, desigur, sărbătoarea. În succesul său nu trebuie uitată ponderea sărbătorii, plasate cu o zi înainte, a sfîntului Rocco, altă tradiție veche, legată de taumaturgia antiepidemică caracteristică cultului acestui sfînt. Se configura astfel un ciclu de trei zile : ajunul Înălțării Fecioarei (penitență și post). Înălțarea (triumf și preamărire), sfîntul Rocco (siguranță și protecție), de a cărui afirmare nu trebuie să fi fost străină nici împrejurarea că se afla într o perioadă de scurtă pauză a muncilor agricole. Cu trecerea timpului, semnificația de penitență a ajunului Înălțării Fecioarei, cîndva deosebit de vie, [55] s-a redus și s-a întărit în același timp caracterul ciclic de vară și, deci, festiv, conform alternanței deja amintite, a Înălțării.

O rămășiță evidentă și interesantă a acelei semnificații de penitență poate fi localizată în zona Benevento, la Guardia Sanframondi, unde la fiecare șapte ani are loc o procesiune de flagelanți. Este vorba, însă, de o rămășiță *sui generis*, căci penitența și postul din ajunul sărbătorii sînt acte preparatoare fără semnificație specifică și autonomă, față de festivitatea pe care o anticipează : în Guardia Sanframondi semnificația penitențială este tocmai semnificația celebrării, întărită chiar de revenirea la fiecare șapte ani, care simbolizează o săptămînă de ani cu clare implicații simbolice. Pentru Guardia se pune, de aceea, o problemă calendaristică nu prea ușoară și trebuie să ne întrebăm dacă plasarea sărbătorii în august

nu este efectul unei deplasări de la o altă dată (Vinerea Mare, socotită data generală a celebrării?) [56].

Deplasarea cronologică a sărbătorilor este, pe de altă parte, foarte obișnuită. Remarcabil este că din cei doi mari sfinți patroni ai Italiei Meridionale — Nicolae și Mihai — festivitatea are loc adesea în primăvară și nu la data stabilită, toamna sau iarna. Motive climaterice? Desigur, așa ceva este posibil, iar o situație ca cea din Guardia Sanframondi, dacă ar mai exista pe undeva, ar avea fără îndoială o asemenea rațiune de a fi. Rațiunea climaterică singură nu pare, însă, să fie suficientă pentru a explica anumite preferințe sau, de-a dreptul, în unele cazuri, dubla celebrare, de exemplu, a sărbătorii sfîntului patron : [57] o dată iarna și altă dată vara. În vremea din urmă concentrarea sărbătorilor în vară se poate datora și altor elemente : de la prezența emigranților în sat în perioada de vară, pînă la suprimarea din calendarul oficial a unor sărbători sau deplasarea lor chiar din calendarul liturgic, pentru a nu mai aminti de motive de natură intrinsecă societății de consum. Rezultă de aici, după cum se poate vedea într-un sătuc din Benevento, că astăzi o sărbătoare a sfîntului Anton se celebrează în prima duminică din august, o sărbătoare a sfintei Lucia în cea de-a treia, una a patronului, sfîntul Nicolae, în a patra duminică a aceleiași luni.

Trebuie, însă, să ne întrebăm dacă deplasarea în vară a sărbătorilor, dincolo de rațiuni banale (clima) sau mai recente (emigrarea, succesul laic al zilei de 15 august) nu dezvăluie o semnificație mai profundă, chiar pe linie diacronică. Ar trebui să ne întrebăm, prin urmare, dacă ea nu a pornit dintr-o exigență de a scoate din faza de iarnă a anului celebrările care nu urmăreau să aibe un caracter penitențial, preparator etc. tocmai al acelei faze și nu, conform felului cum erau simțite, o semnificație de preamărire, mulțumire etc. care se acorda perfect cu cealaltă fază a anului. Dar mai ales trebuie să ne întrebăm dacă, pornind de la această exigență, deplasarea în vară, favorizată de multe motive mai recente, nu a sfîrșit sau nu sfîrșește prin atribuirea semnificației unei respingeri progresive a aspectelor penitențiale, mortificatoare, ascetice etc. atît de caracteristice și centrale în religia profesată. Dacă ar fi așa, ea ar marca, încoronîndu-l, un proces de laicizare a sărbătorii din Mezzogiorno-ul urban; dar și în cel al emigrării și al satelor a început încă de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și de la începutul secolului XX un asemenea proces, care, după jumătatea acestui secol, apare într-o expansiune rapidă (întărită în ultima vreme de incredibilele denaturări, *repechages* sau *revivals*, reformulări sau fragmentări, solicitate de moda culturală, de speculația turistică sau de alte motive mai mult sau mai puțin notabile) [58]. Un proces — cum este ușor de înțeles — care, prin transfor-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

marea sărbătorii, face să transpară o « eclipsă a sacrului » sau (cum ar fi mai corect) trecerea la un alt « sacru » nou și diferit[59].

Note

[1] *Urmăm aici și unele discuții recente privitoare la unele episoade ale celebrării Carnavalului, subliniind o sistematizare a temei tratate în această perioadă* sub specie *meridională. Cfr., între altele, P. Burke,* Il mondo del Carnavale, *în vol. aceluiași A.,* Cultura popolare nell'Europa moderna, *tr. it., Milano, 1980, p. 174 și urm.*

[2] *Îi mulțumesc Laurei Barletta, pentru a-i fi putut citi lucrarea — ce va fi curînd publicată — privitoare la Carnavalul napoletan din 1764. Cft., în plus, A. Rossi, R. De Simone,* Carnevale si chiamava Vincenzo *Roma, 1977.*

[3] *Lipsește o bibliografie recentă de interes real privitoare la Piedigrotta, în vreme ce locurile comune și superficialitatea, chiar greșelile, abundă incredibil. Cft., totuși, A. Caccavale,* La Madonna di Piedigrotta, *Napoli, 1930: G. Porcaro,* Piedigrotta, Leggenda, storia, folklore, *Napoli, 1959.*

[4] *Pentru exemple cfr. R. De Simone,* Chi è devoto. Feste popolari in Campania, *Napoli, 1974, p. 65—67.*

[5] *Cfr. L. M. Lombardi Satriani, L. Mazzacane,* Perché la feste, *Roma, 1974. Interpretarea « alternativă » a primului autor, nu numai privitoare la sărbătoare, ci și la tradițiile populare a fost extrem de dezvoltată. Cfr., între altele, L. M. Lombardi Satriani,* Il folklore come cultura di contestazione, *Messina, 1966:* Menzogne e verità nella cultura contadina del Sud, *Napoli, 1975*[2]; Il folklore come cultura di contestazione, *in* Sociologia della cultura popolare in Italia, *sub redacția lui R. Cipriani, Napoli, 1979, p. 123 și urm. Ideea sărbătorii ca răsturnare este tema dezvoltată de J. Duvignaud,* Fêtes et civilisations, *Geneva, 1973. Cfr. și A. M. Cirese,* Intelettuali, folklore, istinto di classe, *Torino, 1976.*

[6] *L.M. Lombardi Satriani,* Il silenzio, la memoria e lo squardo, *Palermo, 1979, p. 91.*

[7] Ivi, *p. 93.*

[8] Ibidem.

[9] Ivi, *p. 90.*

[10] *R. De Simone, op. cit., p. 7.*

[11] *Cfr. E. Canetti,* Masse e potere, *tr. it., Milano, 1972, p. 64.*

[12] *Fie-ne permis să amintim aici experiența și amintirea directă a dialectului vorbit la Napoli, chiar înainte de cel de-al doilea război mondial.*

[13] *Distincția propusă aici, între ritualuri și sărbători, ține cont, evident, de o discuție bine reprezentată în bibliografia literaturii etnologice și antropologice. Mă limitez la citarea lui F. Jesi.* La festa, *Torino, 1977: V. Lanternari,* Spreco, ostentazione ect.: il comportamento festivo, *in* Sociologia della cultura popolare *. . . cit., p. 61 și urm.*

[14] *Asupra caracteristicilor climei meridionale, G. Arias,* La questione meridionale, *Bologna, 1921, vol. I, p. 1 și urm.*

[15] *Cfr.* Bibliotheca Sanctorum, *Roma, 1961 și urm. vol VIII, vol 879. Pentru formarea ciclului liturgic creștin cfr.* Storia della Chiesa, *sub redacția lui H. Jedin, tr. it., Milano, 1978, vol I și II.*

[16] *Îmi permit să-l amintesc, pentru sensibilitatea sa deosebită față de aceste componente originare ale tradițiilor creștine, pe E. Buonaiuti,* Storia del Cristianesimo, *Roma, 1942 și urm.*

[17] *Acestea sînt, și trebuie considerate, elementele permanente și structurale ale cultului morților în aria creștină meridională. Altă problemă este cea a bocetului și a ceremoniilor funerare (pentru care mai ales E. De Martino,* Morte e pianto rituale nel mondo antico. *Torino, 1958). Pentru ea, problema supraviețuirii și tradiției sînt, fără îndoială reale, dar ceremoniile funebre, după părerea noastră, nu trebuie proiectate, cel puțin în cazul Sudului Italiei, dincolo de ceremonia însăși, asupra a ceea ce este cultul morților ca dimensiune religioasă și culturală care trece dincolo de funerar. Observații foarte interesante privind cultul morților în accepția culturală specifică în G. Pitrè,* Il culto dei morti, *în F. Jesi,* La festa *cit., p. 139 și urm., care se referă la Sicilia, dar cu mare aplicabilitate și la Sudul continental. Pentru acest aspect și pentru viziunea, în general, a morții, cfr. și F. D'Agostino,* Images of Death and Symbolic Construction of Reality in a Southern Italian Town, *Los Angeles și Fairfax, 1977.*

[18] *Despre* Cantata dei Pastori, *cfr. acum A. Rucello,* Il sole e la maschera, *Napoli, 1978. Despre iesle cfr.* Presepi a san Martino, *sub redacția lui M. Picone, Napoli, 1964, cu respectiva bibliografie.*

[19] *A. Ruccello, op. cit., p. 231 și 228.*

[20] *Pentru acest spirit intimist al Crăciunului și al ieslei poate că nu este greșit să presupunem că există unele urme în lucrări literare, ca de exemplu,* Natale in casa Cupiello, *de Eduardo De Filippo.*

[21] *Să reținem și că în liturghia de An Nou figurează doar octava* Nativitatis.

[22] *Pentru « focurile de armă » trase de Crăciun și nu de sfîntul Silvestru (Anul Nou) la Napoli la jumătatea secolului al XIX-lea cfr. nuvela* Trenta per cento, *în M. Serao,* All'erta, sentinella !, *Milano, 1889.*

[23] *Pentru diversele tipologii ale Carnavalului în Italia meridională — în afara textelor de popularizare, ale lui A. Lancelloti,* Feste tradizionali, *Milano, 1951 și ale lui M. Colangeli,* Le feste dell'anno. Almanacco delle feste popolari italiane, *Milano, 1977 — cfr. numeroasele indicații în* Santi, streghe e diavoli. Il patrimonio delle tradizioni popolari etc., *sub redacția lui L.M. Lombardi Satriani, Florența, 1971.*

[24] *Sub acest aspect al ridiculizării trebuie văzută și interpretarea de către bărbați a rolurilor feminine, mai mult decît în mai complexa simbologie amintită de R. De Simone,* Chi è devoto, *cit., p. 17—18.*

[25] *Ridiculizarea în cadrul carnavalului poate implica și o satiră a autorității, a puterii sau a unor persoane, cum se întîmplă la Putignano, interesantă și prin data începutului (ziua de sfîntul Ștefan, a doua zi de Crăciun, pe 26 decembrie) și prin împodobirea carelor, cît și prin simbologia sa (îngroparea unei coarde de viță sugerează dispariția subterană, moartea care precede viața). Într-o astfel de satiră. G.B. Bronzini, în* Temi e testi di storia delle tradizioni popolari, *6. Bari, 1978, surprinde, « din punctul de vedere sociologic . . . și o formă de control social al poporului față de autorități și chiar și o formă ascunsă de dominare temporară, de substituire a puterii, prin urmare (o reluare) a acelui spirit de inversare specific carnavalului, pe care-l regăsim în multe manifestări ». Într-adevăr, transgresiunea, care — cum s-a spus — nu se regăsește ușor în Mezzogiorno* sub specie *existențială, îmbracă, însă, foarte adesea, acest aspect social. Și jaful alimentelor (la Cuccagna) de la Napoli exprimă aceeași orientare.*

[26] *Crf. R. De Simone, op. cit., p. 4 (pe care îl vom relua mai departe) despre semnificația de criză și de represiune sau de respingere a dansurilor, muzicii și cîntecelor.*

[27] *Este suficient să ne gîndim, pentru a nu da decît un exemplu, la sărbătoarea din duminica de după Paște — Somma Vesuviana — pentru a comemora aducerea statuii în lemn a madonei di Castello, plasată în realitate după Paștele din 1650; sau*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

marea sărbătorii, face să transpară o « eclipsă a sacrului » sau (cum ar fi mai corect) trecerea la un alt « sacru » nou și diferit [59].

Note

[1] *Urmăm aici și unele discuții recente privitoare la unele episoade ale celebrării Carnavalului, subliniind o sistematizare a temei tratate în această perioadă sub specie meridională. Cfr., între altele. P. Burke*, Il mondo del Carnavale, *în vol. aceluiași A.*, Cultura popolare nell'Europa moderna, *tr. it., Milano, 1980, p. 174 și urm.*

[2] *Îi mulțumesc Laurei Barletta, pentru a-i fi putut citi lucrarea — ce va fi curînd publicată — privitoare la Carnavalul napoletan din 1764. Cft., în plus, A. Rossi, R. De Simone*, Carnevale si chiamava Vincenzo *Roma, 1977.*

[3] *Lipsește o bibliografie recentă de interes real privitoare la Piedigrotta, în vreme ce locurile comune și superficialitatea, chiar greșelile, abundă incredibil. Cft., totuși, A. Caccavale*, La Madonna di Piedigrotta, *Napoli, 1930: G. Porcaro*, Piedigrotta, Leggenda, storia, folklore, *Napoli, 1959.*

[4] *Pentru exemple cfr. R. De Simone*, Chi è devoto. Feste popolari in Campania. *Napoli, 1974, p. 65—67.*

[5] *Cfr. L. M. Lombardi Satriani, L. Mazzacane*, Perché la feste, *Roma, 1974. Interpretarea « alternativă » a primului autor, nu numai privitoare la sărbătoare, ci și la tradițiile populare a fost extrem de dezvoltată. Cfr., între altele, L. M. Lombardi Satriani*, Il folklore come cultura di contestazione, *Messina, 1966:* Menzogne e verità nella cultura contadina del Sud, *Napoli, 1975 [2]*; Il folklore come cultura di contestazione, *in* Sociologia della cultura popolare in Italia, *sub redacția lui R. Cipriani, Napoli, 1979. p. 123 și urm. Ideea sărbătorii ca răsturnare este tema dezvoltată de J. Duvignaud*, Fêtes et civilisations, *Geneva, 1973. Cfr. și A. M. Cirese*, Intelettuali, folklore, istinto di classe, *Torino, 1976.*

[6] *L.M. Lombardi Satriani*, Il silenzio, la memoria e lo squardo, *Palermo, 1979, p. 91.*

[7] Ivi, *p. 93.*

[8] Ibidem.

[9] Ivi, *p. 90.*

[10] *R. De Simone*, op. cit., *p. 7.*

[11] *Cfr. E. Canetti*, Masse e potere, *tr. it., Milano, 1972, p. 64.*

[12] *Fie-ne permis să amintim aici experiența și amintirea directă a dialectului vorbit la Napoli, chiar înainte de cel de-al doilea război mondial.*

[13] *Distincția propusă aici, între ritualuri și sărbători, ține cont, evident, de o discuție bine reprezentată în bibliografia literaturii etnologice și antropologice. Mă limitez la citarea lui F. Jesi*. La festa, *Torino, 1977: V. Lanternari*, Spreco, ostentazione ect.: il comportamento festivo, *in* Sociologia della cultura popolare . . . *cit., p. 61 și urm.*

[14] *Asupra caracteristicilor climei meridionale, G. Arias*, La questione meridionale, *Bologna, 1921, vol. I, p. 1 și urm.*

[15] *Cfr.* Bibliotheca Sanctorum, *Roma, 1961 și urm. vol VIII, vol 879. Pentru formarea ciclului liturgic creștin cfr.* Storia della Chiesa, *sub redacția lui H. Jedin, tr. it., Milano, 1978, vol I și II.*

[16] *Îmi permit să-l amintesc, pentru sensibilitatea sa deosebită față de aceste componente originare ale tradițiilor creștine, pe E. Buonaiuti*. Storia del Cristianesimo, *Roma, 1942 și urm.*

[17] *Acestea sînt, și trebuie considerate, elementele permanente și structurale ale cultului morților în aria creștină meridională. Altă problemă este cea a bocetului și a ceremoniilor funerare (pentru care mai ales E. De Martino*, Morte e pianto rituale nel mondo antico. *Torino, 1958). Pentru ea, problema supraviețuirii și tradiției sînt, fără îndoială reale, dar ceremoniile funebre, după părerea noastră, nu trebuie proiectate, cel puțin în cazul Sudului Italiei, dincolo de ceremonia însăși, asupra a ceea ce este cultul morților ca dimensiune religioasă și culturală care trece dincolo de funerar. Observații foarte interesante privind cultul morților în accepția culturală specifică în G. Pitrè*, Il culto dei morti, *în F. Jesi*, La festa *cit., p. 139 și urm., care se referă la Sicilia, dar cu mare aplicabilitate și la Sudul continental. Pentru acest aspect și pentru viziunea, în general, a morții, cfr. și F. D'Agostino*, Images of Death and Symbolic Construction of Reality in a Southern Italian Town, *Los Angeles și Fairfax, 1977.*

[18] *Despre* Cantata dei Pastori, *cfr. acum A. Rucello*, Il sole e la maschera, *Napoli, 1978. Despre iesle cfr.* Presepi a san Martino, *sub redacția lui M. Picone, Napoli, 1964, cu respectiva bibliografie.*

[19] *A. Ruccello, op. cit., p. 231 și 228.*

[20] *Pentru acest spirit intimist al Crăciunului și al ieslei poate că nu este greșit să presupunem că există unele urme în lucrări literare, ca de exemplu*, Natale in casa Cupiello, *de Eduardo De Filippo.*

[21] *Să reținem și că în liturghia de An Nou figurează doar* octava Nativitatis.

[22] *Pentru « focurile de armă » trase de Crăciun și nu de sfîntul Silvestru (Anul Nou) la Napoli la jumătatea secolului al XIX-lea cfr. nuvela* Trenta per cento, *în M. Serao*, All'erta, sentinella !, *Milano, 1889.*

[23] *Pentru diversele tipologii ale Carnavalului în Italia meridională — în afara textelor de popularizare, ale lui A. Lancelloti*, Feste tradizionali, *Milano, 1951 și ale lui M. Colangeli*, Le feste dell'anno. Almanacco delle feste popolari italiane, *Milano, 1977 — cfr. numeroasele indicații în* Santi, streghe e diavoli. Il patrimonio delle tradizioni popolari etc., *sub redacția lui L.M. Lombardi Satriani, Florența, 1971.*

[24] *Sub acest aspect al ridiculizării trebuie văzută și interpretarea de către bărbați a rolurilor feminine, mai mult decît în mai complexa simbologie amintită de R. De Simone*, Chi è devoto, *cit., p. 17—18.*

[25] *Ridiculizarea în cadrul carnavalului poate implica și o satiră a autorității, a puterii sau a unor persoane, cum se întîmplă la Putignano, interesantă și prin data începutului (ziua de sfîntul Ștefan, a doua zi de Crăciun, pe 26 decembrie) și prin simbologia sa (îngroparea unei coarde de viță sugerează împodobirea carelor, cît și prin simbologia sa (îngroparea unei coarde de viță sugerează dispariția subterană, moartea care precede viața). Într-o astfel de satiră. G.B. Bronzini, în* Temi e testi di storia delle tradizioni popolari, *6. Bari, 1978, surprinde, « din punctul de vedere sociologic . . . și o formă de control social al poporului față de autorități și chiar și o formă ascunsă de dominare temporară, de substituire a puterii, prin urmare (o reluare) a acelui spirit de inversare specific carnavalului, pe care-l regăsim în multe manifestări ». Într-adevăr, transgresiunea, care — cum s-a spus — nu se regăsește ușor în Mezzogiorno sub specie existențială, îmbracă, însă, foarte adesea, acest aspect social. Și jaful alimentelor (la Cuccagna) de la Napoli exprimă aceeași orientare.*

[26] *Crf. R. De Simone, op. cit., p. 4 (pe care îl vom relua mai departe) despre semnificația de criză și de represiune sau de respingere a dansurilor, muzicii și cîntecelor.*

[27] *Este suficient să ne gîndim, pentru a nu da decît un exemplu, la sărbătoarea din duminica de după Paște — Somma Vesuviana — pentru a comemora aducerea statuii în lemn a madonei di Castello, plasată în realitate după Paștele din 1650; sau*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

sărbătoarea sfintei Marii della Parete de la Liveri, care comemorează găsirea unei icoane murale a Fecioarei, atribuită zilei de 12 aprilie 1514; sărbătoarea sfîntului Leon la Guardia dei Lombardi, pentru a aminti trecerea papei Leon IX (la rîndul său sfîntul patron al Guardiei) în timpul războaielor cu normanzii; sărbătoarea de pe 7 mai de la Bari, care evocă aducerea relicvelor sfîntului Nicolae în 1908; sărbătoarea Madonei Bruna la Matera, pe 2 iulie, care evocă un presupus furt al icoanei din partea sarazinilor şi care ar data din 1378; sărbătoarea Crinilor la Nola, evocînd întoarcerea sfîntului Paolino din prizonierat, din Africa, în 394, în iunie; sărbătoarea din Villamagna, în iulie, pentru o presupusă invazie a turcilor, evitată de patroana oraşului, sfînta Margareta; sărbătoarea sfîntului Bernardino la Bernalda, pe 31 august, pentru eliberarea de ciumă, obţinută de sfînt; « focurile în lacuri », pe 24 aprilie, la Rossano, în amintirea cutremurului din 1836 şi aşa mai departe.

28 Doar un exemplu: sărbătoarea Madonei găinilor la Pagani, în duminica de după Paşti; cea a Madonei Agriculturii la Parabita, în a doua duminică de după Paşti; sărbătoarea îmblînzitorilor de şerpi, la Cocullo, în prima joi din mai; sărbătoarea grîului, la Jelsi, în iulie.

29 Este cazul lui R. Lamacchia pentru Carnavalul din Putignano, ale cărui podoabe de care alegorice au fost folosite de ea pentru a ilustra locurile din Fasti ovidiane.

30 Pentru De Martino trimit la prezentarea gîndirii sale în G. Galasso, Croce, Gramsci e altri storici, Milano, 1978 [2]. Pentru o distincţie între « alteritate » şi « rezidau » cfr. R. Cipriani, Sud e religiosità popolare, în Sociologia della cultura popolare in Italia, cit., p. 228 şi urm.

31 Trebuie presupus tot contextul, conform pertinentelor consideraţii ale lui E.P. Thompson, Società patrizia, cultura plebea, tr. it., sub îngrijirea lui E. Grendi, Torino, 1981, p. 258.

32 Cfr. în acest volum capitolul privitor la studiile de istorie socio-religioasă pentru Sudul Italiei.

33 În afară de R. De Simone, Chi è devoto, cit (fotografiile sînt de N. Jodice) şi L.M. Lombardi Satriani — L. Mazzacane, Perché le feste, Roma, 1974 (fotografii de L. Mazzacane, cu comentarii excelente), cfr. şi A. Fratta, M. Russo, In fondo al Sud, Ivrea, 1981 (fotografii de Russo). Despre problemele generale ale documentării fotografice (în afară de L. Mazzacane, cit.) cfr. Antropologia visiva. La fotografia, sub redacţia lui S. Spini, în « La ricerca folklorica », n. 2, aprilie, 1980.

34 Sînt valabile, în această privinţă, observaţiile lui R. De Simone, cit. în nota 26: « Figurile „fugarilor", crizele lor, orgia descătuşată a tamburinelor şi a dansurilor, dramatica tensiune musculară şi facială a celor ce cîntă, suspinele şi emoţia femeilor rugîndu-se, împreună cu privirile copiilor deja traumatizaţi, totul atestă o încărcătură de angoasă, de insatisfacţie, de mizerie seculară gata să se manifeste în momentul sărbătorii, renunţînd parcă la propria identitate, anulîndu-se într-o comunitate ce exprimă o sumă de dureri zilnice. Aparenta bucurie a „crinilor" la Nola, asurzitorul zgomot de împuşcături, ritmul obsesiv al tobelor, cîntecul ce tinde spre falset şi spre sunete superînalte, totul tinde spre strigăt, spre criză, spre batjocura cea mai neruşinată . . . (Chiar „adevărata" tarantelă) exprimă o violenţă reprimată . . . în care gestul, strigătul, mişcarea capului exprimă negare, respingere, represiune sexuală, frustrare, dar şi o dorinţă constantă de a te agăţa de cea mai mică garanţie existenţială ».

35 Sînt de acord cu cele spuse despre Campania de L. Mazzacane, în Storia, arte e cultura della Campania, sub redacţia lui M. Donzelli, Milano, 1976, p. 383, privind « conotaţia de globalitate » a sărbătorii, privind imposibilitatea de a o accepta « exclusiv în accepţie rituală şi simbolică » sau « în cea de componentă religioasă », asupra naturii sale de « fapt global al vieţii la nivel folcloric ». Pentru alte aspecte ale sărbătorilor cfr., mai ales, A. Rossi, Le feste dei poveri, Bari, 1971.

36 Perceperea acestui caracter de « reprezentaţie » este ceea ce lipseşte mai ales studiilor cercetătorilor, chiar a celor mai importanţi dintre ei. Bună parte din observaţiile amintite în nota 34, privite în acest fel, permit să se înţeleagă în mod mai real nu numai lumea sărbătorii, ci şi dimensiunea culturală a contextului. A interpreta (a prezenta), adică a acţiona ca şi cum . . . nu îndepărtează, de altfel, autenticitatea faptului « trăit », care mimează criza şi o suferă mimînd-o. În acest chip îi stabileşte doar planul real de plasare existenţială.

37 V. Turner, E. Turner, Image and Pilgrimage in Christian Culture, New York, 1978, p. 14.

38 Ibidem. Într-adevăr, termenul de « magie albă » nu ar fi aici cel mai indicat.

39 Ivi, p. 206.

40 Şi aici trimitem la observaţii amintite în nota 34.

41 R. De Simone, op. cit., p. 4.

42 Cfr. Storia della Chiesa, sub redacţia lui H. Jedin, ed. it., vol. VII, Milano, 1978, p. 647 şi urm.

43 Această considerare integratoare a celor precedente este indispensabilă pentru a înţelege raportul biserică-credincioşi, cler-laici, după Conciliul din Trento.

44 Cfr. Storia della Chiesa, cit., vol. VI, p. 787 şi urm. Citarea unor poziţii diferite de cele susţinute de text se referă la cunoscute lucrări de Gabriele De Rosa şi de alţi autori.

44bis Storia della Chiesa, cit., vol. VII, p. 648.

44 ter Ibidem.

45 De fapt, superstiţiile sar în ochi, imediat, nu numai la clerul local, ci mai mult chiar, la cel străin.

46 Cfr. G.C. Carpaccio, Il forastiero, Dialogi etc., Napoli, 1634, p. 90.

47 Cfr. F. Mancini, Il reperto magico, în Napoli e la Campania, sub redacţia lui N. Spinosa, Roma, 1980, p. 442.

48 Cfr Santi, srteghe e diavoli, cit., p. 260.

49 Ivi, p. 170.

50 Ivi, p. 183, 298, 142.

Ivi, p. 142.

51 Ivi, p. 142.

52 A. Lancellotti, Le feste tradizionali, cit, vol. II, p. 151.

53 Ivi, p. 149—149.

54 Ivi, p. 151.

55 O vorbă napoletană pentru ajunul Înălţării Maicii Domnului prevenea, cu o referire interesantă şi semnificativă la celebrarea islamică a Ramadanului care avea loc în acelaşi timp, că « în această zi turcii stau şi ei cu faţa la pămînt »

56 Despre sărbătoarea de la Guardia Sanfremondo se află în curs o importantă cercetare condusă de Luigi M. Lombardi Satriani.

57 Este cea ce se întîmplă la Capestrano, unde patronul este sărbătorit pe 15 mai şi în septembrie.

58 În terminologia adoptată de noi ar trebui să distingem de fapt un dublu proces: laicizarea sărbătorii şi convertire festivă a riturilor. Ferragosto (15 august) pentru primul caz, şi Carnavalul pentru cel de-al doilea, oferă exemple convingătoare. În orice caz, procesul aici amintit confirmă caracterul istoric al « formei-sărbătoare »: sărbători care se nasc, sărbători care mor sau (ceea ce este acelaşi lucru) se transformă. Pentru punctarea acestei tematici în reconstruirea cazurilor individuale, dimensiunea istorico-antropologică este esenţială.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

CONCLUZII

Aprofundarea chiar numai a punctelor principale, inerente, ale unei considerări antropologice a istoriei Sudului Italiei arată, o dată mai mult, profundele implicaţii şi conexiuni ale unei situaţii departe de a putea fi considerată ca circumscrisă unui interes regional.

Restrîngerea studiului la cadrul geografic al Sudului Italiei a izolat, de fapt, conform unei lungi tradiţii, dezvoltările meridionale de cele ale contextului lor, de cele prin urmare ale ariilor istorice mediteraneene şi europene, a căror parte era Mezzogiorno-ul. Nu era numai o viziune localistă şi provincială, care a dus la această restrîngere. Elementele municipale au împins lucrurile în această direcţie, impunînd o atitudine care s-a răsfrînt adesea în studiile locale, chiar în zona studiilor de cea mai înaltă calitate. Nu trebuie să ne gîndim doar la revendicările campaniliste prin care în orice localitate din Apenini sau de pe coastă să fie localizată originea autentică a unui antic centru italic, grec sau roman, sau de altă descenţă ilustră, şi nu trebuie să ne gîndim numai la întrecerea pentru a-şi atribui, pe această bază, numiri şi însemne [1]: deşi — fireşte — şi aceste revendicări şi întreceri îşi au importanţa lor şi sînt expresia unor momente şi aspecte importante pentru o istorie, care, la rîndul ei, nu este nici ea gradată ca efect şi manifestare de simpla « culoare locală » [2]. Mai trebuie să ne gîndim la faptul că regăsim atîtea teme înrudite — schimbînd termenii şi semnele şi, fireşte, uneori şi calitatea — în problematica unei mari părţi a istoriografiei: tocmai ca probleme de continuitate sau de specificitate meridională: sau în aprecieri ca cele privitoare la relaţia între diversele elemente prezente pe scena complexă a Sudului medieval, sau al raportului între Spania şi Mezzogiorno în epoca modernă, sau situaţia culturii napoletane între secolele XVII şi XVIII, sau chiar mişcarea Risorgimentală în Mezzogiorno şi aşa mai departe.

Dincolo, însă, de diviziunea localistă şi provincială şi a reflectării ei şi în studiile cele mai importante, nu poate fi negat faptul că Sudul Italiei a constituit adesea, şi pentru perioade mari de timp, ca — de exemplu — cea cuprinsă între secolele VI şi XIX, un cadru istoric şi de probleme foarte bine definit în raport cu alte zone italiene, mediteraneene şi europene. Un cadru atît de bine definit încît a provocat opinia că o istorie ca cea meridională « s-ar părea făcută special pentru a cere ruptura de specializările istoriografice bazate pe periodizări: medievişti, modernişti, contemporanişti. Cu lunga durată a existenţei sale ca stat unitar şi autonom în contextul european, cu aspectul caracteristic şi singular al dezvoltării economice şi sociale care-l deosebesc de tot restul Italiei, cu permanenţele seculare ale caracteristicilor sale socio-culturale şi ale problemelor sale de structură, cu particularităţile sale geografice chiar, Mezzogiorno-ul pare, într-adevăr, să sugereze ideea că, în cazul lui, trebuie cultivată istoria medievală în complexitatea ei, în cadrul unitar şi continuu al situaţiei sale în lumea mediteraneană şi europeană născută din apusul civilizaţiei antice şi din sfîrşitul Imperiului Roman de Apus » [3].

Necesitatea de a pune în evidenţă o dimensiune istorică specifică a Sudului Italiei derivă, prin urmare, dintr-un « dat istoric de maximă importanţă, ce nu poate fi ignorat » nici la modul general nici « pentru a îmbogăţi critic rezultatele cercetărilor şi studiilor monografice, sau pentru a le da o efectivă relevanţă istorică acestora » [4]. Pe de altă parte, aceasta nu numai că nu împiedică, ba dimpotrivă, cere deplina recuperare şi mai precisa stabilire a conexiunilor de esenţă care, de la colonizarea greacă, etruscă sau cartagineză, pînă la marile emigrări contemporane, au legat întotdeauna istoria Sudului Italiei de cea a unei lumi mai vaste, cum s-a întîmplat şi cu alte arii ale istoriei mediteraneene şi europene. Pentru a da un singur exemplu, aşa s-a lămurit în lumina istoriei spaniole şi europene raportul între Spania şi Napoli [5] şi au apărut conexiunile între gîndirea napoletană şi cultură europeană după mijlocul secolului XVII [6].

În cazul temelor de istorie a obiceiurilor şi comportamentelor, a mentalităţilor, a « culturii populare », a « culturii materiale » şi aşa mai departe, obsesia caracterului specific şi singular al Sudului poate fi, şi este firesc să fie aşa, şi mai puternică. Fie că se vorbeşte de « Barbària cea bogată », cum face Benjamin [7], ori de înţelepciune antică, ca în mitizările « civilizaţiei ţărăneşti », fie că se vorbeşte de *etnos* sau *Naturvolk* oprimat şi necunoscut, ca la De Martino (1945—1955), ori de zona înapoiată, depozitara mentalităţilor pre-moderne, ca la teoreticienii « familismului amoral » [8], fie că se folosesc alţi termeni, singularitatea şi specificitatea Sudului Italiei au fost repropuse mereu ca o cheie de lectură a unei experienţe istorice — civile şi umane — al cărei interes este evident. Sudul Italiei s-a configurat astfel ca periferia alogenă a Europei, un Sud al Europei ce trebuie considerat, mai mult decît altele, ca un apendice exotic sau o ramură deviantă a marelui trup continental. De aici şi înrudirea frecventă a realităţii meridionale cu cea a altor latitudini şi a altor ambiente istorice, cît şi adoptarea de tehnici şi metode de cercetare şi apreciere a realităţii antropologice din Mezzogiorno.

Cu totul altul este, însă, tabloul care se desprinde dintr-o analiză mai aprofundată, şi mai ales dintr-o analiză diacronică — istorică, prin urmare, cel puţin în sensul cel mai obişnuit al termenului — a acelei realităţi: nu pentru că singularitate şi specificitate nu disting efectiv experienţa istorică şi civilă a Sudului. Din acest punct de vedere, orice renunţare « istoricistă » la o asemenea experienţă, orice înglobare nediferenţiată a contex-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

tului experienței generale a ariei istorico-politice din care a făcut și face parte Sudul, sau, dimpotrivă, orice apreciere definitivă a ei în situația excepțională a unei logici a întîrzierii sau a arhaismului se prezintă cu totul falsă. Cu fiecare cercetare în plus, « blocul istoric » format de situația Sudului Italiei se impune imediat cercetătorului în consistența sa unitară și în conotațiile sale umane și civile. Pînă și aprecierile negative, sau chiar disprețuitoare, care au putut fi emise din cînd în cînd asupra Sudului și asupra meridionalilor, ca și elementele ce au ajuns să facă parte în decursul secolelor din stereotipurile respective, stau mărturie. Ele sînt, mai mult chiar, o dovadă prețioasă, între altele posibile și necesare, a participării la acel « bloc istoric » și la logica și dinamica sa.

Chiar și lichidarea sumară a prejudecăților — favorabile sau defavorabile — și a locurilor comune curente în Sud este, de aceea, o operație improvizată și incorectă din punct de vedere tehnic și rațional. Analiza și înțelegerea lor duce, însă, la rezultate de mare interes atît pe planul structurii interne, cît și pe cel al proiecției externe a realității meridionale. Ele confirmă, la rîndul lor, un punct ce se dovedește clar și fundamental în analiza istorică.

Judecățile și prejudecățile, acele locuri comune ce reapar uneori cu mare constanță de-a lungul secolelor, uneori cu semne și conținuturi net diferite între ele, au, în realitate, întotdeauna o bază obiectivă, reală [9]. Dacă există prejudecata că antreprizele moderne nu se potrivesc meridionalilor, chestiunea nu se rezolvă prin demonstrarea diferitelor fapte care, în Sud și — atît de des — și în afara Sudului, dezmint acea prejudecată. Ea se rezolvă, însă, căutînd rațiunile istorice care pot să fi determinat în mod obiectiv prejudecata [10]. Dacă Berkeley găsește la Napoli că religiozitatea napoletană se exprimă într-o manieră pitorească printr-o « devoțiune reală », nu este suficient să observăm că — așa cum este de fapt — această judecată este o expresie caracteristică spiritului nordic-protestant în raport cu Sudul catolic: mai rămîne, apoi, problema cît din « devoțiunea reală » se poate traduce prin trăsăturile istorice reale ale acelei religiozități [11]. Dacă se folosește locul comun al condiționării geografice și naturale a societății meridionale, analiza relațiilor istorice între populație și teritoriu și a tipologiei, tot istorice, a așezărilor, demonstrează, la rîndul său, că o dimensiune de acest tip se profilează — desigur, la modul nedeterminis, ba chiar cu o semnificație total diferită — în istoria Sudului cu mare pregnanță [12].

Calea potrivită este, de fapt, cea urmată la timpul său de Ernesto De Martino, în *Sud e magia:* în mod paradoxal cea mai puțin reușită și acceptabilă dintre analizele sale privitoare la realitatea Sudului [13]. Dar greșelile acestei cărți erau în aprecierea că magia, credința în deochi etc. constituiau rezultatele obligatorii ale lipsei de evoluție a unei burghezii moderne, productive, în Sud și a lipsei spiritului raționalist și pragmatic pe care, în mod inevitabil, l-ar aduce cu sine o burghezie. În același timp, această deficiență se accentua datorită dorinței lui De Martino ca afirmația sa să ofere un grad mare de generalitate, cînd de fapt observații de acest fel trebuie considerate a fi parțiale, heterogene și lipsite de putere de abstractizare. În privința metodei — căutarea unei verificări istorice obiective pentru o « prejudecată », proprie Sudului — De Martino se afla pe drumul cel bun: oferea o lecție care lărgea semnificația și efectul celei oferite de Croce în lucrarea sa asupra Neapolelui, ca un « paradis locuit de « diavoli » » [14].

Alteritatea existentă în Mezzogiorno dobîndește în acest fel, în raport cu Europa, o semnificație concretă și evidentă. Aceasta nu se traduce, însă, prin confirmarea presupusei izolări istorice a Sudului sau prin confirmarea caracterului său periferic și străin, aflat în condiție subalternă sau arhaică în contextul culturii ariei europene din care face parte. Dimpotrivă, analiza istorică arată că alături de relația de alteritate, între Sud și Europa mai funcționează și un profund raport de *identitate*.

Acest raport de identitate nu trebuie înțeles numai în sensul că societatea și cultura din Mezzogiorno absorb valorile și conotațiile celor europene, participă la ele aducîndu-și contribuția, dinferită după moment și caz, dar întotdeauna importantă, coexistențială și adecvată mișcării generale din Europa. Fără îndoială, atît absorbirea cît și participarea și contribuția au fost și au constituit aspecte remarcabile, fie pentru istoria meridională, fie pentru cea europeană. Contribuția, partea activă și inițiativa Sudului sînt subliniate (la fel cu cele ale altor arii europene) împotriva unei viziuni a istoriei, mai ales a celei moderne, a civilizației europene centrată pe poligonul anglo-franco-german (apoi și rus), cu adiacențele sale imediate. Spiritul și formele acestei civilizații au, însă, proiecții și articulări mai ample și complexe și, odată mutilate sau extrapolate, își pierd într-un mod profund regretabil autenticitatea și semnificația.

Odată lămurite aceste lucruri, rămîne faptul că identitatea cu Europa există și poate fi observată pe cu totul alt plan: pe planul unei identități de vocații și atitudini, de conformații și comportamente, de conținuturi și dimensiuni. Superstiții și magie, structura sărbătorilor și a povestirilor, obiceiurile la nuntă și în familie, motivații privitoare la muncă sau la putere și atîtea alte aspecte ale vieții materiale și morale ale populației din Europa prezintă, într-adevăr, aspectul lor « popular », « arhaic », « subaltern », « păgîn » și așa mai departe pînă în inima civilizației europene, în centrul zonei sale de lumină, rațională, cunoscută, modernă și pe calea continuei modernizări. Este vorba de un dat în primul rînd

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

și mai ales istoric, care retează orice posibilitate de distingere geografică și simplistă în ce privește zona considerată drept zona de umbră a civilizației europene.

Astfel, *facies*-ul catolicismului de după Conciliul din Trento este același în cele patru puncte cardinale ale universului catolic european în secolele XVII—XIX. Oamenii Sfintei Credințe se opun iacobinilor în satele din Sudul Europei așa cum oamenii din satele franceze și din stătulețele germane vor furniza în secolul XIX o solidă bază conservatoare relansării catolicismului politic: cu o afinitate de valori etice și sociale de departe mai însemnată decît neîndoielnica deformare a obiceiurilor și « culorii locale » ale fenomenului. Structura satelor și raportul între așezări și teritoriu sînt însă exemplele unui cadru social înrudit, în caracteristicile sale, în toată Europa rurală și montană. Astrologie, cartomancie, chiromancie sînt întîlnite ca credințe și comportamente curente și neîntrerupte în toată Europa civilă, la fel ca « deochiul » și « vrăjitoriile » din Mezzogiorno. Vînătoarea de vrăjitoare, în aspectele sale de credință populară, este un fapt central-european și nord-european [15]. Dacă numărul 17 este considerat nenorocos la Napoli, 13 se bucură la modul universal de aceeași proastă faimă în aproape toate țările europene. Romanele europene din secolele XIX și XX (iar apoi cinematograful) oferă nenumărate exemple de reprezentări ale unor « universuri » urbane și rurale, în care manifestările elementare ale comportamentelor și motivării lor nu sînt deloc altele, nici substanțial diferite, de cea a « profundului Sud » italian, oricît de diverse pot fi modurile de manifestare. De altfel, Sicilia țărănească a lui Verga este aceeași din care iese la iveală acea sofisticare maximă, existențială și intelectuală, care este raționamentul obsesiv al unui Pirandello.

Evident, nu putem conclude de aici că nu există în Europa granițe socio-culturale sau socio-antropologice semnificative, nici că panorama europeană este, din acest punct de vedere, lipsită de articulări și de culori, ca noaptea în care toate pisicile sînt negre. Dimpotrivă, articulări și granițe există, și ele sînt prin frecvența lor și prin evidența lor, o caracteristică fundamentală a fizionomiei culturale europene. Trebuie spus numai că ele pot fi surprinse nu numai de la o zonă la alta, de la o cultură la alta, de la un plan la altul al acelei fizionomii [16], dar și în interiorul fiecăruia din aceste medii. Aceasta este adevărat nu numai la nivel diacronic — reconstrucția istorică — ci la nivel sincronic, la nivelul contemporan al cercetării sociologice sau antropologice. Sensul observațiilor noastre este cel de a recunoaște, în cazul nostru, raportului de alteritate între mediu istoric sau arie socio-antropologică meridională și ceea ce se înțelege prin cultura Europei moderne, întreaga sa fundamentare.

Ariile istorice auropene au trăit însă multă vreme într-o comunitate de mentalități, comportamente, atitudini care s-au făcut simțite dincolo de respectivele granițe. Puținele referiri anterioare demonstrează cum familia, satul, religia, superstițiile trasează, în ciuda diferențelor neîndoielnice între modul lor de prezentare, importante și substanțiale linii de intersecție între diversele arii isorico-culturale europene. O istorie a Europei moderne care ar plasa această tematică la periferia sa ar denatura sau ar mutila profund sensul și realitatea istoriei moderne a Angliei, ca și a Franței, a Olandei ca și a Germaniei și Scandinaviei. *Cealaltă Europă* — se poate spune în esență — este prezentă pretutindeni în Europa în decursul întregii epoci moderne. *Alteritatea europeană* alcătuiește o dublă cartografie: în prima se prezintă ca o delineare generală de arii care se opun celor în care cursul general al culturii europene hegemonice și moderne prezintă o simbologie diversă; în a doua, impune o reprezentare mozaicată, atît în sens social, cît și în sens spațial, distribuind elemente diverse (deviații și diferențe) pe întregul teritoriu european și la orice nivel al scării sociale (acestea fiind rațiunile pentru care noțiunea de « cultură populară » în sensul culturii unei anumite clase nu ajută la surprinderea semnificației respectivei probleme) [17].

Este necesar, însă, să mergem mai departe și să scoatem în evidență alte elemente generale și interne ale întregii fizionomii culturale europene dincolo de întreaga serie de granițe, de articulările și intersectările care o caracterizează. Ernesto De Martino vorbea de o limită a expansiunii umanismului (raționalism modernism . . .) care a fost motivul conducător al istoriei civile europene în privința claselor « subalterne » lăsate în urmă pe calea istoriei sau ținute în mod obiectiv departe și înstrăinate de nivelul superior al culturii hegemonice [18]. Încă o dată afirmația sa este valabilă pentru ideea pe care o sugerează (limita de expansiune) mai mult decît pentru aplicarea ei (raportul între cultura hegemonică și cultura subalternă sau populară). Limita de expansiune se recunoaște, într-adevăr, în interiorul aceleiași culturi hegemonice, ca zona de umbră pe care o poartă în sine și cu sine. Dar de ce o poartă? pentru că cultura hegemonică nu are interes sau nu-și dă osteneala s-o reducă sau pentru că aceea zonă este ireductibilă?

Iată, mai degrabă, întrebarea care în plan antropologic este mai importantă, este chestiunea centrală. În *Furore Simbolo Valore* [19], De Martino interpreta apariția zonei de umbră în inima zonelor de avangardă ale Europei moderne (Stockholm, Renania) ca o revenire a motivelor și a elementelor evocate de criza unei epoci și a unei civilizații. Dar este

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

evident că nici n-ar exista posibilitatea unei asemenea evocări dacă nu ar exista exigențe de ritual, simbolism, consens asupra unor valori simțite drept generale și așa mai departe, aflate în orice realitate umană individuală sau colectivă [20]. Limita umanismului nu este, de fapt, în mod necesar o graniță etnică sau socială (așa după cum nu trebuie înțelese numai în sens etnic sau social « popularul », « subalternul » etc.). Acea limită este în realitate o frontieră mobilă, existențială și structurală, internă oricărui fapt sau oricărei manifestări umane: este, deci, prezentă pretutindeni, în orice experiență a unei civilizații. Mai trebuie adăugat doar că este vorba de o graniță întotdeauna relativă și determinată în raport cu formele individuale istorice în care se prezintă umanul. A ne-o închipui ca independentă și nedeterminată ar însemna să-i ignorăm relieful și fizionomia istorică, ba mai mult, ar însemna s-o privim dintr-o perspectivă pur pragmatică, s-o traducem printr-un dat transcedental, metafizic, al condiției umane. *Bringing it all back home* (a-ți da seama, a considera un lucru spus odată pentru totdeauna) este motto-ul « antropologiei radicale », un avertisment ce *nu* trebuie uitat din acest punct de vedere, după cum nu trebuie uitată ideea corelativă că dimensiunea antropologică trebuie căutată în *rădăcinile umane* și nu în orizontul circumscris etnografic al primitivului, al arhaicului și așa mai departe [21]. Din acest punct de vedere se poate spune că *cealaltă Europă* este prezentă pretutindeni în Europa (și această afirmație poate fi chiar repetată cu o cu totul altă greutate și semnificație, radicală și totală).

Relația cu Europa studiată dincolo de relația de *alteritate*, neîndoielnică și reală la rîndul ei, dobîndește astfel o dublă conotație. Pe de o parte este o *identitate istorică* de conținuturi și forme egale sau echivalente în decursul timpurilor, care leagă manifestări și aspecte ale ariilor considerate în toate sensurile drept periferice, marginale, subalterne, înapoiate etc. ale Europei moderne de cele ale ariilor considerate centrale, hegemonice, pertinente, progresiste etc. Pe de altă parte, este o *identitate existențială*, care (și aceasta trebuie adăugat la ceea ce s-a spus în privința ei) prezintă în termeni europeni [22] realități și dimensiuni care aparțin pur și simplu omului.

Bringing it all back home, tocmai. Sau — dacă am vrea să punem problema în termeni paradoxali, nu fără oarecare fundament — *Alle Historie ist Zoologie:* orice istorie este zoologie, cum afirma sarcastic Schopenhauer (ceea ce înseamnă, în cazul nostru, că nici o istorie nu poate respinge sau aliena de la sine o parte oarecare a omenescului, iar aici, a europeanului).

Note

[1] Este suficient să ne gîndim, de exemplu, la pasionata controversă între Capua modernă (născută pe locul anticei Casilino) și actuala Santa Maria Capua Vetere (care se înalță, însă, pe locul anticei Capua) în privința folosirii siglei SPQC (Senatus Populus Que Capuanus) pentru care a se consulta volumașul La città di Santa Maria Capua Vetere e la sigla SPQC, Napoli, 1886 (întocmită de Raffaele Perla).

[2] Este de-ajuns să ne gîndim că municipalismul istoriografic a avut adesea drept mijloc, între altele, pentru conștientizarea claselor conducătoare sau a cercurilor suprapuse din provincie, sau ca manifestări de reacție față de cuceritori, sau de noi și vechi opresori, sau de situații modificate față de cele precedente din chiar partea provinciei sau, chiar, ca modalitate de a califica, măcar cu grija de a-și salva propria identitate, consensul dat vechilor și noilor regimuri. Tipic, din acest punct de vedere, este pentru Italia cazul Societăților de Istorie a Patriei, în primele decenii după unitatea italiană. Dar fenomenul are paralele interesante și în alte părți ale Europei în secolul XIX.

[3] G. Galasso, Il Mezzogiorno nella storia d'Italia, Florența, 1977, p. V.

[4] Ibidem.

[5] Cfr. G. Galasso, Napoli spagnola dopo Masaniello, Napoli, 1972 și Il Mezzogiorno cit.

[6] Cfr. mai ales articolele lui R. Ajello în Pierro Giannone e il suo tempo, Actele Congresului cit., Napoli, 1980.

[7] Cfr. W. Benjamin, A. Lacis, Napoli, tr. it., în « ES. Materiali per il '900 », nr. 9—10 (ianuarie-august 1979), p. 95 și urm. Textul original se află în W.B., Gesammelte Schriften, vol. IV, 1. Frankfurt am Mein, 1972, p. 307—316. Lucrarea este rodul unei călătorii a lui Benjamin cu Asja Lacis, pe care o cunoscuse la Capri în 1924. « Acum cîțiva ani », se afirmă, « un preot care se acoperise cu păcate imorale a fost dus într-o căruță pe străzile orașului Napoli, urmat de o grămadă de oameni care-l acopereau cu ocări. La un colț, a apărut un cortegiu nupțial: preotul s-a ridicat în picioare, i-a binecuvîntat, iar cei care veneau după căruță au căzut în genunchi. Într-o manieră atît de imediată, catolicismul din acest oraș tinde să depășească orice situație. Dacă ar fi să dispară de pe fața pămîntului, ultimul loc de unde ar fi alungat n-ar fi Roma, ci Napoli. În nici un alt loc poporul acesta nu poate trăi conform bogatei sale barbarii, născută în chiar mijlocul metropolei, într-un mod mai sigur decît în sînul bisericii. Are nevoie de catolicism dat fiind că de el se leagă o legendă, sărbătoarea unui martir, care îl autentifică cu toate excesele sale. Aici se pare că s-a născut Alfonso de Liguori, sfîntul care a făcut mai flexibilă practica bisericii catolice, expert în viața pungașilor și prostituatelor, despre care a scris un compendiu în 3 volume, pentru a stabili penitențe mai severe sau mai blînde. Doar biserica, și nu poliția, este la înălțimea organizării delicvenței, « camorrei ». Desigur, paginile lui Benjamin și ale Asjei Lacis nu erau rodul unei anchete aprofundate, ci al unei excursii rapide, și astfel trebuie citite și considerate. Totuși, prețul pe care-l plătesc față de o imagine convențională a Neapolelui și a catolicismului său este mult prea evidentă. Pentru starea de spirit a lui Benjamin în acea perioadă cfr. și în W.B., Lettre. 1913—1940, îngrijite de G. G. Scholem și T.W. Adrono, tr. it., Torino, 1978, p. 88 și urm. scrisorile sale din Capri din 1924.

[8] Referirea se face la literatura deja citată de mai multe ori în acest volum (de la Lacalmita la Banfield, de la Levi la Friedmann etc) și la care, prin urmare, trimitem.

[9] Cfr. capitolul din acest volum despre stereotipul napoletan.

[10] Ivi: capitolul despre antreprenor.

[11] Ivi: capitolul despre sfinți și sfințire.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

[12] Ivi: *capitolul despre așezări și teritorii.*
[13] *Pentru geneza operei, și o apreciere a ei cfr. G. Galasso,* Croce, Gramsci e altri storici, *Milano, 1978*[2].
[14] *Aprecierea lui Croce este comentată în acest volum în capitolul despre stereotipul napoletanului.*
[15] *Despre toate aceste puncte cfr. tot capitolele precedente ale prezentului volum.*
[16] *În ce privește relația între planurile aceleiași realități sociale cfr. interesantele idei ale lui Z. Davis,* Le culture del popolo, *tr. it., Torino, 1980, p. XV, pe « graficul cu mai multe dimensiuni » care ne poate da o idee despre opinia sa.*
[17] *De aceea am insistat de mai multe ori în capitolele predecente asupra semnificației psihologice sau categoriale a termenului de « popular » și asupra altor termeni* echivalenți.
[18] *C.fr G. Galasso,* Croce *cit.*
[19] *Milano,* 1962 *(ed. II, cu introducere de L. M. Lombardi Satriani, ivi,* 1980*).*
[20] *Și asupra acestui punct am revenit de mai multe ori în capitolele anterioare.*
[21] *Cr.* Antropologia radicale, *sub redacția lui D. Hymes, tr. it., Milano, 1979. Motto-ul citat în text este titlul articolului lui G.D. Berreman: ivi, p. 99 și urm. Referirea la tinerele școli de antropologie americană este făcută aici pentru elementele adoptate în text, lăsînd la o parte alte aspecte nu mai puțin importante.* Radical *are, după cum se știe, în terminologia amintită, o semnificație dublă și adesea în mod voit ambiguă: afirmă că omul este rădăcina și afirmă o poziție politică de neacceptare sau* de alternative, *din care cauză S. Diamond (ivi, p. 399 și urm.) vorbește de « reconstrucția politică a antropologiei ».*
[22] *Această subliniere este importantă: condiționarea istorică și socială, cum s-a spus de atîtea ori, este profund, esențial inerentă oricărei realități umane. Sugestii utile în această privință pot fi găsite, pentru unele aspecte ale problemei generale tratate în acest capitol, și în* Actes du premier congres international d'ethnologie européenne *(Paris, 1971), Paris, 1973: cfr — în special comunicarea lui M. Pop,* Problèmes généraux de l'ethnologie européenne *(p. 43 și urm.).*

În românește de ANCA GIURESCU

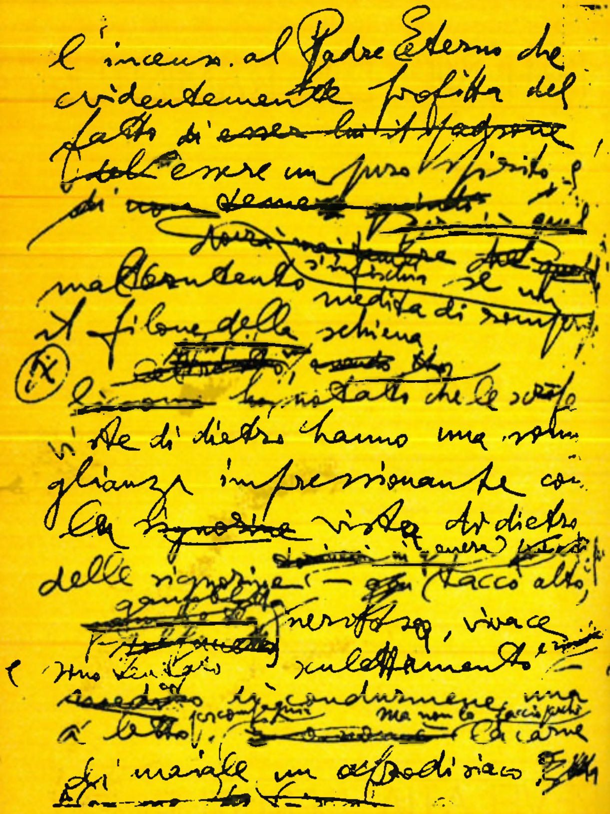
ÎNTÎLNIRI DIN PĂMÎNTURI

CESARE PAVESE

MARIN PREDA

REVELAȚIA DEBUTURILOR

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



l'incenso al Padre Eterno che
evidentemente profitta del
fatto di essere
essere un puro spirito e
di
è quel
malcontento s'infischia se uno
il filone della schiena medita di rompere
ha notato che le scapole
viste di dietro hanno una somi-
glianza impressionante con
la vista di dietro
delle — tacco alto,
nervosa, vivace
risultamento
a letto la carne
di maiale un afrodisiaco

Facsimil dintr-un manuscris de CESARE PAVESE

CESARE PAVESE detaliu dintr-o fotografie document ▶

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

MARA PAŞCA CHIRIŢESCU

Povestirile lui Pavese

Volumul *Racconti (Povestiri)* pe care editura Einaudi l-a publicat în cadrul ediţiei integrale a operelor lui Cesare Pavese, în anul 1961, reuneşte două volume de povestiri: primul, intitulat *Feria d'agosto (Sărbătoare de august)*, care cuprinde povestiri scrise între anii 1941—1944 (cu excepţia povestirii *Primo amore/Prima iubire*, scrisă probabil la începutul lui decembrie 1937), a fost publicat în 1946; celălalt volum, *Notte di festa (Noapte de sărbătoare)*, apărut postum, în 1953, cuprinde povestiri scrise între anii 1936—1938. În sumarul volumului mai figurează, deasemenea, şi cîteva povestiri inedite, precum şi altele neterminate.

În anul 1936, Pavese publica volumul de poezii *Lavorare stanca (Munca oboseşte)*, în care încerca să concretizeze conceptul de imagine-povestire, nevrînd prin aceasta să reducă fiorul liric la epic, ci dorind să fuzioneze lirismul şi epicul într-o imagine unică, şi prin aceasta să depăşească ermetismul poeziei contemporane lui, excesele esteticii futturiste, estetismul şi retorica dannunziană, la modă atunci, şi chiar lirismul plăpînd al crepuscularilor. Pe măsură însă ce poezia se scria, Pavese depăşeşte acest concept din poetica sa, vrînd nevrînd, şi poezia începe să curgă de la sine. Fiorul liric este cel care străbate acum ca un fluid poeziile *Plăceri nocturne*, *Peisaj IV Vocea*, *Paradisul deasupra caselor*.

În acest moment însă vocea lirică a lui Pavese se rupe. Mulţi critici s-au întrebat de ce Pavese a renunţat să scrie poezii tocmai în clipa în care tensiunea lirică îi stăpînea imaginea poetică, în clipa cînd acea viaţă fantastică a imaginii începea să emoţioneze.

Pavese nota, în legătură cu acest moment, următoarele:

« Mă încăpăţînam să povestesc şi desigur nu puteam să mă prind în înflorituri gratuite. Dar nu pot trece cu vederea faptul că imaginile mele — raporturile mele fantastice — începeau să se complice şi să se piardă în atmosfere rarefiate. » [1]

Şi mai mult decît atît, Pavese nota în *A proposito di certe poesie non ancora scritte (Referitor la unele poezii nescrise încă)*:

« Iarna lui '35—'36 a marcat criza întregului optimism care se sprijinea pe vechi obiceiuri şi începutul unor noi meditaţii asupra meseriei tale, care au fost exprimate într-un jurnal şi au fost lărgite, încetul cu încetul, pînă la aprofundata viziune în proză a întregii vieţi şi care, preocupîndu-te neîncetat (1937—39), te-au îndemnat să scrii nuvele şi romane. » [2]

În poeziile volumului *Munca oboseşte*, motivul central din creaţia pavesiană se decupează clar. Toate celelalte motive asociate sînt doar reflexe ale acestuia şi se articulează existenţial sau estetic în povestiri şi romane şi în ultimul volum de poezie, *Verra la morta e avrà i tuoi occhi (O să vină moartea şi o să aibă ochii tăi)*. Motivul central este copilăria în care viaţa este fantastică, lumea este un fel de tărîm făgăduit dar nu pierdut în care copilul trăieşte firesc momentele experienţei

¹ Cesare Pavese, în *Il mestiere di poeta*, din vol. *Poesie*, Einaudi 1970, p. 165.
² *ibid.*, p. 171

CESARE PAVESE

INTRUSUL

Tovarăşul meu de celulă ţinea cuvîntări întortochiate într-o bombăneală ce nu trecea dincolo de cei patru pereţi. Nimic nu ne-ar fi împiedicat să ne certăm măcar sau, cu oarecare grijă, să cîntăm ; şi, tînăr cum eram, scoteam uneori suspine de jale care sfîrşeau într-un geamăt ; dar pe tovarăşul meu nu l-am auzit niciodată decît bombănind. Se trîntea pe patul de campanie şi se uita în tavan. Îi şiroiau cuvintele din gura strîmbă ca o apă liniştită şi nesecată. Adesea îmi închipuiam că sînt singur şi îmi duceam scaunul lîngă uşă : de acolo mă uitam la patul gol, sprijinindu-mă cu spinarea de colţ, şi îmi dădeam seama că vocea înfundată a lui Lorenzo îmi însoţise toate gesturile sugerîndu-mi ceea ce gîndeam pe moment.

Lorenzo era un bătrîn înalt şi robust şi vocea îi părea strivită de muşchi. În ciuda faptului că se supăra aşa, aiurea, era un om taciturn ; dacă îl întrebam cîte ceva, rămînea uneori nemişcat părînd să ezite la găsirea răspunsului. Care după aceea venea brusc şi pe şoptite. Desigur, dimineaţa eram amîndoi vioi şi activi şi spălam, curăţam totul cu îndemînare, printre clinchete, glasuri şi bufnituri. După aceea ieşeam la plimbare, mîncam, şi vedeam în sfîrşit alte figuri. Începeam să

vieţii sale, în care meditaţia şi acţiunea coincid, iar sincronia conferă aura de aventură, de viaţă autentică fiecărei zi trăite.

În jurnalul său Pavese nota următoarele despre cum ar trebui să trăiască înţelept la treizeci de ani:

« Motivul pentru unicele filoane încărcate de materie pe care le-ai găsit sînt din perioada dintre şase şi cincisprezece ani, de la care îţi parvin poveşti şi poezii pline de maturitate şi de parfum — este acesta: în anii aceia trăiai *în lume*, obtuz şi ca un viţel, dar în lume. Desigur eul tău îţi stîrnea interesul tuturor contactelor practice cu lumea, dar lăsa cu totul intact curentul de simpatie dintre tine şi lucruri /. . ./ Problema de a ieşi din adolescenţa de treizeci de ani în care te afli, e aceasta: să vezi manevrele virilităţii cu acelaşi ochi practic cu care copilul le vedea pe ale sale, dar să te cufunzi cu aceeaşi nevinovăţie în curentul de simpatie pentru lumea aceasta sinistră. » [3]

Copilul Berto din povestirea *Primo amore (Prima iubire)* hoinăreşte nepăsător prin satul natal. Se împrieteneşte cu un alt copil, care vine de la oraş împreună cu mama şi cu cele trei surori ale sale să-şi petreacă vacanţa în satul lui Berto.

³ Cesare Pavese, *Meseria de a trăi*, trad. Florin Chiriţescu, E.S.P.L.U., p. 92.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

suspin în lunga după-amiază şi în amurg, iar Lorenzo să bombăne. Şi Lorenzo nu tresărea şi nu se agita cum făceam eu cînd se auzea la uşă ceva fie un tropăit de paşi, fie paznicul la geam care ne deranja. Rămînea întins pe pat sau în picioare unde se afla, şi nu sufla.

Alteori citeam nu ştiu ce carte de-a închisorii şi Lorenzo, care nu ştia să citească, îşi hurduca înainte şi înapoi corpul acela greoi şi sfîrşea prin a-şi desface brîul ca să se trîntească pe pat.

— Unde s-a mai pomenit, începea el, unde s-a mai pomenit să citeşti o carte ca şi cum ar fi un ziar? E o tovărăşie jalnică asta, care nu face nici cît un baston ca să poţi umbla singur. E o născocire a guvernului: le aduc şi le împart pentru că le convine lor. Cine citeşte, stă liniştit şi îl tratează bine pe superior: pot să facă din ei ce poftesc. În legea scrisă stă forţa închisorii. Ţi se face scîrbă să vezi un tînăr aici cum linge foile alea de parcă l-ar fi plătit. În închisoare nu trebuie să faci nimic, şi să laşi timpul să curgă. Un bărbat adevărat nu are nevoie de nimeni ca să-şi petreacă o zi: dacă simte nevoia să citească pentru ca să-şi ţină tovărăşie, atunci e ca femeia care vrea totdeauna să stea cineva lîngă ea şi, dacă n-are pe nimeni, îşi ia o pisică.

— Dacă te referi la mine, Lorenzo, am izbucnit odată, trebuie să ştii că nu există nimic mai bun decît o carte ca să-ţi omori timpul. Îl umple mai bine decît jocul de cărţi.

— Comparaţie de avocat, continua el, fără să se mişte. Ca să joci cărţi trebuie să mai fie şi alţii, şi apoi cineva plăteşte. Şi se vede cine se descurcă şi cine nu. Există o întrecere în şiretenie şi există şi reguli. Doar calicii joacă ca să-şi păstreze lira aia; dar e o mîndrie de bărbat să-ţi cîştigi păhărelul prin isteţimea minţii. Oare te lasă să joci cărţi în celulă? De aici se vede că una sînt cărţile de joc şi alta cărţile de citit.

Avea poate cincizeci de ani şi coroana lui cenuşie de păr îi stătea bine lipită pe cap, nestingherită de gîndurile încăpăţînate. Cînd tăcea, mesteca într-una, ca un bou, chiştoace. Şi nici nu părea vreodată cuprins de grija zilei de mîine, care pe mine mă apăsa atît de mult la fiecare apus de soare: în suspinul de uşurare că a încetat plictiseala, disperata certitudine că a doua zi va veni aceeaşi plictiseală, şi aceeaşi speranţă şi aceeaşi disperare. Cînd mă băgaseră, în prima seară, în celulă, şi a rămas un paznic în uşa larg deschisă să mă supravegheze, în timp ce afară se duceau şi veneau cu vasele de bucătărie şi cu păturile, Lorenzo, care era întins pe pat, mi-a aruncat o privire fără interes. Odată rămaşi singuri, eu, cu avîntul celui neştiutor pe care-l gîtuie emoţia, i-am vorbit cu îndrăzneală, întrebîndu-l dacă aştepta procesul. Dar robustul meu tovarăş îşi mişcase o mînă, bombănind plictisit că nici eu, nici el nu eram de la justiţie ca să avem dreptul să punem asemenea întrebări. Ne vom înţelege doar dacă fiecare din noi se va ocupa de-ale lui, dacă ne vom purta cu grijă unul faţă de celălalt, dacă, în cele din urmă, vom locui împreună ca doi domni surprinşi de ploaie sub acelaşi acoperiş. De altceva nu era nevoie, poate doar să-l compătimesc dacă, noaptea, sforăia.

Cădea, în zilele acelea, peste celule, peste acoperişuri, peste curţi o ploaie insistentă care înmuia orice lucru şi învineţea chiar şi aerul din faţa gratiilor de la ferestre. Era neplăcut să atingi cu mîinile amorţite păturile aspre; dimineaţa toate obiectele ne aşteptau umede şi posomorîte; doar la ora cînd ne aduceau raţia, gamela fierbinte, ţinută cu genunchii, era o prezenţă caldă. Lorenzo vorbea îndelung cu gamela, aplecîndu-se asupra aburului care-l învăluia cu totul, trecîndu-i mîna pe deasupra, fără să-i pese de mine, ca şi cum acolo ar fi fost acasă la el.

Altfel stătea mereu întins pe pat cu monologurile lui. În zilele acelea eu mă gîndeam că toate astea erau din pricina timpului urît care mă îndemna şi pe mine să mă ghemuiesc, să caut să aţipesc şi să nu ţin seama de pereţii jalnici. Dar s-a dus ploaia şi au venit rafale furioase de vînt ce au uscat şi înseninat totul: pe cerul nostru atît de sus, străjuit de gratii, au trecut nori albi, şi Lorenzo îşi petrecea cele mai multe ore tot rătăcind duşmănos, cu ochii în tavan. Mi-am adaptat destul de repede picioarele la îngustul loc de trecere din celulă; şi în acelaşi chip m-am

Cei doi copii se împrietenesc, şi dintr-o dată lumea netulburată şi percepută cu ochi senin de copil este invadată de presimţirea unei alte realităţi, neliniştitoare. Nino, trăind la oraş, este deja prins de mirajul acestuia, iar realitatea satului este departe de a fi idilică pentru el. În afară de Berto, mai are un prieten, un fel de protector, şi iată că Pavese introduce aici imaginea frămîntată a istoriei, pe Bruno, şoferul organizaţiei fasciste, pe care Nino îl admiră şi doreşte să i se substituie. În relaţiile cu oamenii şi cu femeile, Bruno este un dur. Berto, care îl va cunoaşte pe Bruno, nu bănuieşte, nu înţelege că oamenii pot ascunde sub zîmbet ticăloşia. Drama care planează asupra celor doi copii, dar mai ales asupra lui Berto, nu reuşeşte să-l atingă nici în momentul în care află, ca martor ocular, că Bruno o seduce pe sora cea blondă a lui Nino, de a cărei prezenţă feminină fusese înfiorat ca de un mister încă de nedezlegat. În finalul povestirii, deşi uluit, conform unei logici neiertătoare de copil, Berto este mulţumit că, după escapada lor, care le-a dezvăluit acest secret, din care Nino s-a ales, de altfel, cu un braţ rupt, relaţiile de prietenie dintre Bruno, Nino şi sora cea blondă nu au avut de suferit. *Prima iubire* cuprinde *in nuce* toate elementele viitoarelor romane: copilăria ca paradis pierdut şi rareori regăsit, regăsirea însemnînd o întoarcere la locurile unde odată am fost fericiţi şi unde ni s-a întîmplat tot ce ni se putea întîmpla în viaţă, ca apoi, în anii maturităţii, să nu facem altceva decît să retrăim ceea ce am mai trăit, dar uitînd uneori că am trăit, cum i se întîmplă lui Doro din *La Spiaggia (Plaja)*, pictorului Guido din *La bella estate (Vara de neuitat)*, unchiului plecat în America din poezia *I mari del Sud (Mările Sudului)*, personajului care povesteşte la persoana întîi în povestirea *La Langa (Langa)*, probabil acelaşi unchi călător pe meleaguri străine care, după ce s-a mai întors o dată să-şi revadă satul natal, pleacă din nou la drum, pentru totdeauna.

Plecarea, ruperea de locul natal nu aduce niciodată bucuria sperată, proiectele din copilărie întîmpină răceala, ostilitatea oraşului. Adolescenţii plecaţi la oraş devin nişte singuratici, cum se întîmplă cu Amalia din povestirea *Il campo di grano (Lanul de grîu)*, care vine de la ţară împreună cu părinţii. Părinţii se dovedesc de la început nişte inadaptabili, tatăl rămîne într-un fel credincios satului, semănînd lanul de grîu din faţa casei de la periferia oraşului. Amalia însă îşi repudiază originea ţărănească, urăşte lanul de grîu, de care îi este ruşine, încrezătoare în tinereţea ei încearcă să-şi depăşească condiţia modestă de muncitoare într-o fabrică şi respinge dragostea mecanicului care o place. Se îndrăgosteşte de Remo, tînărul ciclist care i se pare potrivit pentru dragostea ei şi pentru a fi iubit de ea, dar care o dezamăgeşte amarnic.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

obişnuit pînă la urmă cu interminabilul bombănit, în care Lorenzo nu vorbea niciodată despre el, ci uneori, fărăşir, ca un om beat, traducea în cuvinte gesturi de-ale mele sau întrebări, sau lăsa să se înţeleagă frînturi de gînduri, toate despre închisoare şi despre şiretenie şi despre prostie şi despre cîrciumă. Neputînd să fac altceva, am încercat să spun şi eu orice, cu glas tare, de parcă aş fi vorbit cu pereţii, dar n-am avut prea curînd nici un folos de la acea răbufnire, care nu mă uşura şi mă lăsa, în schimb, cu urechile încordate, neliniştite.

Spre seară reuşeam să uit că era acolo şi Lorenzo, numai adormind prostit cealaltă grijă a zilei de mîine şi lăsînd amurgul să mă ameţească de parcă m-ar fi îngheţat. Mă bucuram în felul acesta de singura mea singurătate. Cît despre Lorenzo, în amurgul în care se învîltorea, nu părea că voieşte să mai iasă. Într-o dimineaţă, pe cînd stam agăţat de gratii, respiram la fereastră şi priveam, l-am auzit bombănind în tăcerea proaspătă, nu ştiu ce sudalmă.

II.

— Ce-i, Lorenzo, l-am întrebat, întorcîndu-mă. Aşezat pe pat, Lorenzo şi-a ridicat ochii de pe o pereche de ciorapi pe care tocmai şi-i punea, şi a rămas privindu-mă.

— Ce-i cu dumneata, Lorenzo?

Nici de data asta nu mi-a răspuns, dar şi-a aplecat din nou capul şi a început să-şi mănînce cuvintele în tăcere, semnul obişnuit al unei discuţii care continua de una singură. Am început atunci să mă preumblu prin celulă, agăţat de neliniştea mea, întrezărind într-o clipă de spaimă lucidă, frecventă în acele dimineţi, în ce stare dezastruoasă mă aflam.

— Dacă nu ştii să te stăpîneşti singur, s-a limpezit, la un moment dat, bombănitul, ce-o să mai faci la închisoare, sau, după aceea, cînd or să te pună în libertate? Pari un bolnav care îşi ia temperatura. Citeşte-ţi, mai degrabă, cartea; dar dacă nu te învaţă nici măcar cum să stai în închisoare, asta înseamnă că eşti de-a dreptul nebun, şi la poliţie au greşit hîrtiile. Dacă aş fi eu în locul dumitale, aş face recurs, un recurs grozav să mă ducă acolo.

— Nu-mi convine, l-am întrerupt însufleţit. Acolo m-aş simţi exact ca şi aici. Ascultă-mă, Lorenzo, am spus din nou, după puţin timp. De ce te plîngeai mai înainte? Nu ţi-am făcut nimic şi aş vrea ca toate poveştile astea să înceteze. Sîntem deja în închisoare; dacă ne mai şi certăm, ăsta devine purgatoriu.

Uriaşul meu tovarăş a sărit în picioare. Cu una din mîinile lui mari cu care ar fi putut să mă azvîrle pînă la tavan, şi-a frecat nasul.

— Ai visat şi dumneata? m-a întrebat cu neîncredere.

— Ce să visez?

— E-n ordine, n-ai visat. Şi atunci de ce te porţi ca un copil?

— Ba nu mă port ca un copil.

— Dumneata încă nu ştii ce înseamnează să fii pe lume. Şi mai vii şi la închisoare. Ia şi fumează cît îţi mai dau ăştia, pentru că ai nevoie de un calmant, că văd că singur n-o scoţi la cap. Pe cine ai afară? Iubita care nu vine să te vadă?

— Sînt însurat, am bîlbîit.

— Soţia dumitale o să fie în sfîrşit liniştită că n-au să te mai calce autobuzele. I-ai dat foc patului, jucîndu-te cu chibriturile?

— Lorenzo, dumneata ai putea să fii tatăl meu şi te las să vorbeşti. E adevărat că eu am venit în celula dumitale şi nu dumneata într-a mea, dar nu eu sînt de vină pentru asta. Nici nu te-am întrebat de ce eşti aici. Sîntem aici ,şi gata.

Bătrînul m-a privit din nou cu suspiciune.

— Aminteşte-ţi, cel puţin, că eşti aici, şi înţelege ce înseamnează asta. Nu-ţi mai muşca pumnii şi nu mai suspina. Nu mai alerga la uşă cînd trece cineva. Întinde-te pe pat şi învaţă să stai singur. Un copil care se duce la dentist, ştie despre asta mai multe decît dumneata.

A trecut şi dimineaţa aceea. A trecut rondul, ne-au adus pîinea.. Lorenzo a ieşit afară. L-am aşteptat singur în celulă, în tăcerea vuindă, privind în jur. Refuzam,

---

Adolescenţii lui Pavese, veniţi din sat la oraş, se înstrăinează de propria lor personalitate, de credinţele şi de visele lor, şi încearcă de cele mai multe ori să realizeze alteritatea prin iubire. Dar toţi se dovedesc a fi nişte învinşi.

Chiar atunci cînd comuniunea a două suflete se realizează, deobicei femeia este aceea care nu poate avea acces la amintirile din copilărie, la paradisul pierdut al bărbatului, cum se întîmplă în povestirea *Una certezza (O certitudine)*. În povestirea *Amici (Prieteni)* găsim o variantă a aceluiaşi motiv: doi prieteni din copilărie se întîlnesc, la maturitate, după experienţe total diferite: unul făcuse războiul în Africa, celălalt, căsătorit de curînd, făcea compromisuri ca să-şi întreţină familia. De data aceasta soţia este cea care zădărniceşte tentativa reluării vechilor legături sufleteşti.

Adolescentul înstrăinat în oraşul tentacular, care se simte inferior femeii iubite creşte, luptă, încearcă să-şi definească personalitatea, este obligat pe neaşteptate să accepte o soartă de provizorat: închisoarea, domiciliul forţat. Acest fapt autobiografic are răsunet în povestirea *Terra d'esilio (Pămîntul exilului)*. În închisoare, înainte de a fi trimis cu domiciliu forţat în sudul Italiei, Pavese are prilejul să cunoască oameni care în celulă învaţă să trăiască singuri, consolidînsu-şi astfel o personalitate care stîrneşte admiraţia scriitorului. Este cazul personajului Blondul din povestirea *Carogne (Ticăloşi)* şi a lui Lorenzo din *L'intruso (Intrusul)*.

În povestirea *Pămîntul exilului* apare un personaj care simbolizează viitoarea dramă a lui Pavese, mecanicul pedepsit cu domiciliu forţat din motive politice. Dar adevărata pedeapsă o constituie trădarea femeii iubite, fapt care se oglindea simetric şi în biografia scriitorului.

La mitul copilăriei, al înstrăinării adolescentului în marele oraş, la opoziţia sat — oraş, se adaugă acum tema iubirii neîmplinite, a femeii care va trăda mereu. Sînt motivele asociate pe care Pavese le va amplifica în viitoarele sale romane scrise între anii 1939—1949, împlinite prin meditaţiile şi reflexiile asupra miturilor popoarelor.

La zece ani după moartea lui Pavese, Italo Calvino mărturisea următoarele: « Pavese ne îndeamnă la un fel de lectură care constituie în literatura contemporană o ocazie din păcate nu rară, ci unică; el trebuie citit aşa cum se citesc marii tragici, care în fiecare raport, în fiecare mişcare a versurilor lor condensează o mare bogăţie de motivări interioare şi de cauze universale. . . Este un fel de a ne integra în realitate, de a trăi şi de a o aprecia pe care le-am pierdut cu totul; urmînd căi trudnice şi solitare, Pavese l-a regăsit, şi în aceasta constă astăzi valoarea lui unică în literatura universală. »

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

uneori, să ies, ca să mai schimb, să fac ceva din proprie inițiativă. Dar nu eram liniștit în ziua aceea. M-am plimbat pînă la istovire în lung și-n lat, gîndindu-mă că sînt cu adevărat singur; și am înțeles că ideea asta mă îngrozea.

Soția îmi scrisese că, dacă într-adevăr acuzația aceea nedemnă îmi rămînea pe cap, după proces, de rușine va cere desfacerea căsătoriei și îi mulțumea lui Dumnezeu că în cei trei ani nu făcuserăm copii. Vestea aceasta mi-a trecut pe deasupra capului ca un val celui care înoată; mă zbăteam înainte și m-am zbătut după aceea, sub apă ca și deasupra apei. Și aveam să învăț foarte repede că nici un deținut nu este scutit de o astfel de scrisoare; clară și fără milă, sau diluată în multă cerneală, vine întotdeauna ziua cînd prin ușița îngustă ți-o strecoară între degete. În dimineața aceea mă vedeam de parcă eram prins în sticlă, nu mai eram prizonierul unor ziduri sau unor gratii, ci eram izolat în gol, într-un gol rece, de care lumea nu știa. Aceasta era adevărata tortură: că lumea îl exclude pe cel închis. Nu doream atîta să ies, cît să intre lumea în golul meu și să-l coloreze, să-l încălzească cu gesturi și cu cuvinte. Nu-mi ajungea să citesc, avea dreptate tovarășul meu; trebuia ca cei de afară să se gîndească, cel puțin, la mine, să-mi dea semne de viață și să nu se risipească totul în acea atroce, nefirească nemișcare.

Cînd s-a întors, Lorenzo nu uitase că mi-l închipuisem drept tată. Rînjind, a mormăit o vreme despre această idee, și eu, sătul de citit, am stat să-l ascult.

— În închisoare, a început după puțin timp, nu trebuie să-ți faci iluzii. Numai proștii își fac iluzii. Guvernul ne bagă aici ca să ne pedepsească: depinde de noi să-l păcălim și să ieșim de-aici mai drepți decît la început. Aici se vede fiecare lucru așa cum e: cine își face sînge rău în închisoare? Deținuții, poate? Nu, domnule, și-l fac superiorii, care aleargă, trudesc, strigă, precum hamalii de la gară. Nu ne lasă în pace. Și din cauza asta, cînd găsesc aici înăuntru vreun creștin care se dă de ceasul morții, îmi vine să-l bat. Nu moare nimeni în închisoare.

— Nu se spune, dar mai mor cîte unii.

— E mare lucru să te poți lipsi de oameni, a reluat Lorenzo, dus acum de monologul lui. Ce-i lumea asta? Se spun atîtea vorbe de prisos, atîtea strîmbături, mai rău decît maimuțele. Cel care se preumblă în libertate, nu e niciodată împăcat cu sine. Vede o femeie și o vrea; vede o bucată de pămînt și pune mîna pe ea. Vine polițaiul și-l întreabă: « De ce te-ai atins de femeia aceea? De ce ai furat pămîntul acela? » « Dar avea nevoie de ele », spun toți imbecilii. « Dacă avea nevoie, să vină cu mine, n-o să mai aibă nevoie. » Are dreptate polițaiul. Dar există și unii care sînt mai șmecheri decît toți polițaii. « Nu e cazul să ridicați glasul, n-am mîncat din aceeași strachină. » Dacă și la închisoare e plin, există întotdeauna o celulă. « Va trebui să stați singur. » Omul șmecher le scapă de-ți vine să rîzi. Nu a fost niciodată singur. « Voiam să văd cum e. » Și de acum înainte știe. Nu-i mai e teamă de celulă și puțin îi pasă de polițaii care aleargă. Vezi lumea toată de parcă te-ai fi suit pe lună. Acolo-i un mort, acolo unul beat; dincolo o femeie care-și omoară copilul. « Arestați-l. Îngropați-l pe cutare. Dați fuga. » În schimb, cine este șmecher nu aleargă, pentru că în închisoare este loc pentru toți. Sînt multe celule și fiecare o are pe a lui. Are dreptul să stea acolo singur. Aici se vede cum sînt făcuți oamenii, dacă te înfurii te bagă înăuntru singur.

III.

În timpul nopții, sub spectrala lumină a lămpiței, ascultam neliniștit respirația din patul alăturat. Obosit îmi era doar capul, nu îmi era niciodată somn. Mă întrebam dacă și eu, moțăind, scoteam gîfîitul acela răgușit. Stăteam liniștit, ca să adorm, ca să nu-mi ațît spaimele, și îmi părea că le simt ghemuite la capul meu, gata să sară și să mă sfîșie. Cu o precauție ascunsă căutam să uit. Dar troznind

și mormăind, muntele de Lorenzo se întorcea pe partea cealaltă: redeschideam ochii în lumina murdară. Paznicul intra cu scrîșnet de zăvoare. Îi închideam din nou.

Noaptea tîrziu ațipeam și aveam vise deslînate, în care fiecare lucru era la fel ca pe vremuri și mintea mea, conștientă de dezordinea ei, nu-și mai găsea liniștea. Caraghios, mă revedeam din nou copil și alergam peste cîmpuri, sau vorbeam cu soția mea, pe care o mîngîiam prostește.

La ivirea zorilor, în penumbră, eram deja treaz și presimțeam izbucnirea disperată a clopotului, surprinzîndu-i vibrația sufocată de izbitura celui care-l trăgea.

Lorenzo se așeza pe pat, numai cînd ajungeau la noi primele ciocănituri năbădăioase ale controlului în gratii. Și termina cu îmbrăcatul cînd loviturile de ciocan, ce răsunau de la o celulă la alta, ajungeau și la a noastră.

Ușa se deschidea larg și șeful intra, salutînd. Un gardian alerga la fereastră și ridica bara.

— Vă vorbesc tuturor... s-a auzit strigînd într-o dimineață.

— Tu, treci înainte, a spus șeful unui gardian. Ce doriți?

În zgomotul asurzitor Lorenzo s-a apropiat excitat și a bîlbîit ceva.

— Ce-i? a strigat șeful. Gardianul aștepta lîngă ușă.

L-a privit timp pe celălalt.

— Ce dorești?

— Nimic, a spus Lorenzo.

Șeful și-a dus mîna la ceafă, neîncrezător.

— Ai vreo reclamație de făcut? a întrebat oprindu-se în ușă.

Întors spre mine, Lorenzo a repetat grăbit:

— Ai vreo reclamație de făcut?

Șeful a ieșit afară și a trîntit ușa.

Imperturbabil Lorenzo și-a văzut de-ale lui. Au venit după gunoi și era rîndul lui Lorenzo să-l care afară. După aceea și-a cîrpit un ciorap și și-a mestecat capul de țigară. Am ieșit împreună la plimbare și Lorenzo, așezat pe un ziar ilustrat de-al meu, s-a sprijinit de zidul micii curți interioare, cu tîmplele între mîini. Nu puteai scoate o vorbă de la el și a mîrîit ca un cîine de cele două ori cînd am încercat. Eu m-am culcat, atunci, cu fața la cer, urmărind zborul porumbeilor.

După ce ne-am întors în celulă, s-a înfipt în scăunel și a bîlbîit, cu capul plecat:

— Ai vreo reclamație de făcut?

— Lorenzo, lucruri din astea nu se fac, i-am spus nervos. Învață să stai în închisoare.

— Dacă ai de făcut vreo reclamație, a continuat el cu încăpățînare, vreau să te previn. Dumneata nu știi ce-i aia o reclamație. Trebuie s-o faci prin vorbe, nu s-o scrii într-o cerere, pentru că hîrtiile le păstrează și le citesc la proces. Trebuie să fii șmecher în închisoare. Te țin aici anume, ca să te păcălească. Te fac să citești, te fac să scrii, și așa stai liniștit și semnezi tot ce trebuie. Nu ți-ai dat încă seama de ce vin și bat în gratii? Nu e supraveghere: nimeni nu a rupt niciodată gratiile. Dar bătînd, făcînd zgomot, dimineața și seara, speră să-l buimăcească pe cel închis, să-l facă să strige, să vorbească, și îi spun atunci: vom vedea, vom vedea, dar acum scrie, semnează. Pe urmă îi spun judecătorului.

Neștiind ce să răspund, am rupt o bucată de pîinișoară proaspătă, și cu gura plină m-am tot gîndit la cele ce ascultam.

— Lorenzo, l-am întrerupt, în halul ăsta te-au adus?

Lorenzo m-a privit cu atenție, neîncrezător.

— Nu, a spus pierdut. Dar încearcă cu toții. Trebuie să fii șmecher.

În seara aceea, la ora cînd începea ciocănitul îndepărtat în gratii, mi-a revenit

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

în minte scena de dimineață. Și m-am dus la patul lui Lorenzo care stătea întins cu ochii goi în tavan. L-am văzut cum tremura.

— Ascultă-mă, Lorenzo, i-am spus pe neașteptate, de fapt ce voiai de la șef? Lorenzo a închis ochii de parcă ar fi ațipit. Lorenzo, am repetat, nu face pe prostul. Ce-i cu minciuna de azi-dimineață?

Fără să deschidă ochii a ridicat o mînă, făcîndu-mi semn să trec mai departe. Între timp, cu pauze scurte, ciocănitul puternic se apropia. Iritat și stimulat de zgomot, am repetat întrebarea și l-am apucat de încheietura mîinii. Țîșnind furios, uriașul și-a sucit brațul și mi l-a fixat drept în piept, sărind în picioare și îngenunchindu-mă. Cu atîta violență mi-a apucat cămașa și pielea de pe stern, încît în afară de izbitură n-am simțit durere. Și peste mine a năvălit o gîfîială fierbinte și doi ochi răvășiți.

— Nimic ție, a mugit cu ură în glas, nu vorbesc cu nimeni, nici cu tine, nici cu alții. Nu vreau să te văd, nici măcar noaptea. Patul ăsta e al meu, celula e a mea.

Zbătîndu-mă gîfîiam și nu mă gîndeam decît la un lucru: trebuia să ne despărțim înainte de intrarea grupului de gardieni. Îmi suna în cap ciocănitul tot mai ascuțit. Îmi vuiau urechile. Și Lorenzo, cu gura strîmbă de furie, mă împroșca cu salivă, mă trîntea în fața lui, îmi trăgea palme peste față cu mîna lui enormă.

Apoi m-am simțit smuls de cineva și am văzut paznici și am căzut la pămînt frînt. Trei bărbați grămădiți peste Lorenzo îl loveau la picioare ca să-l doboare. În timpul încăierării unul mi-a strivit o mînă. În cele din urmă s-au răsturnat cu toții peste pat și acolo i-au pus cătușele lui Lorenzo, care scuipa și mugea.

— Duceți-l jos, a spus șeful, venind mai în față. Tot grupul s-a pus în mișcare. Dumneata rămîi. Un paznic s-a desprins din grup și ridicînd drugul l-a făcut să răsune ca deobicei. După aceea au plecat închizînd ușa.

După o clipă ușa s-a deschis.

— Te-a lovit rău, nebunul ăla? Să te pregătești pentru procesul-verbal, și au închis ușa din nou.

CESARE PAVESE

PĂMÎNTUL EXILULUI

I.

Aruncat de neobișnuite schimbări de serviciu tocmai la capătul sudic al Italiei, mă simțeam destul de singur și consideram sătulețul acela murdar drept un fel de pedeapsă — pe care, cel puțin o dată în viață, o așteaptă fiecare din noi, — drept un fel de refugiu unde să mă retrag și să trăiesc experiențe ciudate. Și pedeapsă a fost, pentru toate lunile cît am stat acolo; în ceea ce privește notațiile exotice, m-au cam dezamăgit. Eu sînt piemontez și priveam cu ochi atît de dușmănoși lucrurile de prin părțile acelea, încît probabila lor semnificație îmi scăpa. Pe cînd acum, îmi amintesc de toate, de măgăruși, de cănile de lut de la ferestre, de coșcoveala pestriță a zidurilor, de strigătele bătrînelor și de cerșetori, într-un fel atît de violent și de misterios, încît regret într-adevăr că nu le-am acordat cuvenita atenție. Și dacă mă gîndesc din nou cît de tare deplîngeam atunci cerul și străzile Piemontului, — unde acum trăiesc atît de neliniștit, — nu pot conchide altfel decît că așa sîntem făcuți: numai lucrurile care s-au dus ori s-au schimbat ori au dispărut ne dezvăluie adevăratul lor chip.

Acolo se afla marea. O mare de demult și fără de culoare, care și azi plutește în spatele tuturor melancoliilor mele. Acolo se sfîrșea întreg pămîntul, pe plajele arse și joase, de-o vagă imensitate. Erau zile în care, așezat pe prundiș, fixam cu un sentiment de îngrijorare cîțiva nori grei adunați la orizontul mării. Aș fi vrut ca totul să fie pustiu în afară de rîpa aceea neomenească.

Plaja era jalnică, dar nu respingătoare. Bucuros — atît de mare era plictiseala în sat — mă plimbam pe acolo, dimineața sau spre seară, urmînd zona cu pietriș ca să nu obosesc prin nisip; și mă sileam să-mi placă tufele de mușcate înflorite, sau frunzele puternice de agavă. Uneori mă supăra talul nisipos al unor nopali dezrădăcinați sau smulși, a căror pulpă verde din unele frunze se uscase și trăda țesătura reticulară a fibrelor.

Îmi amintesc o dimineață de iulie atît de intensă încît marea nu se deosebea de cer. La cîțiva pași, pe prund, se îngrămădeau bărcile decolorate și uzate; și cîte una proptită, părea că se odihnește după pescuitul nocturn. Valurile, la țărm, abia foșneau, parcă strivite de mult prea nesfîrșita întindere de ape.

Așezat la umbră, lîngă o barcă, l-am văzut pe muncitorul condamnat la domiciliu forțat. Privea spre colină, la culmea alb-murdară a zidurilor groase de fortăreață, unde se afla vechea vatră a satului. Părea încîntat de luminozitatea cerului care făcea lucrurile să pară mai ușoare, învăluindu-le. Cînd am trecut pe lîngă el nu s-a întors spre mine. Avea șapca cu cozoroc trasă pe ochi, hainele maron rupte la coate și burlane la genunchi.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

După ce am trecut de el am auzit că mă strigă. Din buzunar îmi atîrna, ușor de recunoscut, un ziar din Torino.

În timp ce tînărul citea, eu respiram ghemuit la umbra bărcii. Avea un miros de lemn ars de soare și de nisip dogoritor.

— Nu intrați în apă? l-am întrebat după puțin timp.

— Ziarele astea spun toate același lucru, a răspuns el și s-a scotocit în buzunar. Nu aveți o țigară?

I-am dat o țigară. Am început să mă dezbrac în soare.

— Nu sînt deținut politic, a spus din nou. Eu în ziare nu mă uit la politică. Îmi place să citesc despre ce se întîmplă acasă. Ele vorbesc, însă, numai despre politică.

— Credeam că sînteți . . .

— Sînt condamnat de drept comun, mi-a retezat-o, scurt. L-am luat la pumni pe un soldat, dar sînt condamnat de drept comun. Și-a tras șapca pe ochi. Am făcut-o din motive personale.

Mi-am pus slipul și m-am așezat la soare. Priveam marea învălurită și nemișcată. Mă bucuram dinainte de spuma ce aveau s-o facă brațele tăind apa, de răcoarea din adînc, de lumina decolorată sub apă. Mă deranja corpul acela îmbrăcat, pe care-l zăream lîngă barcă. Mîneci lungi, pantaloni greoi, șapcă groasă: cum de nu se sufoca?

— Intrați în apă? l-am întrebat din nou.

— Prefer apa de rîu, a răspuns cufundat în citirea ziarului.

— Aici nu există din aia, i-am spus.

M-am întors la mal șiroind de apă și m-am întins pe nisip. Țineam ochii închiși.

Cînd i-am redeschis și m-am ridicat în capul oaselor, am aruncat o privire rătăcită spre coastă. Peste gălbeneala disperată a plantelor cărnoase și a caselor prăpădite din apropiere, cădea mereu același soare. Hainele mele alcătuiau o pată de culoare închisă lîngă barcă.

— Și dumneavoastră sînteți condamnat la domiciliu forțat? a strigat de acolo tînărul.

— Aici, într-un fel, sîntem cu toții condamnați, i-am răspuns tare. Unica scăpare este să intri în apă.

— Și iarna, ce scăpare mai e?

— Iarna ne gîndim la meleagurile noastre.

— Eu mă gîndesc la ele și vara.

A venit lîngă mine și s-a așezat pe nisip. Își scosese haina și purta o cămașă de culoare închisă, cu mîneci scurte.

— La ce meleaguri credeți că se gîndesc cei de aici? m-a întrebat.

— Se gîndesc la nordul Italiei mai mult decît noi.

— Da, însă satul lor e ăsta. Nu le lipsește nimic.

Peste linia ferată, între plajă și primele case cu tencuiala coșcovită, ale satului de lîngă mare, trecea un grup de femei. Se duceau la locul lor dintre stînci, sus pe coastă, ca să se scalde. Erau bătrîne, îmbrăcate în maron și scunde, și printre ele o fată în alb.

— Dumneavoastră unde locuiți, la Torino?

I-am spus unde locuiam.

— Și ce faceți în satul ăsta?

— Lucrez la șoseaua de aici. Sînt inginerul.

Condamnatul își frecă nasul cu dosul palmei.

— Eu eram mecanic, mi-a spus privindu-mă. Dumneavoastră primiți poștă de la Torino?

— Din cînd în cînd.

— Eu am primit ceva alaltăieri. Și scoase din buzunar o ilustrată cu gara. Cunoașteți locul ăsta?

M-am uitat puțin la ilustrată, zîmbind, și i-am înapoiat-o încurcat.

— Sînt salutări de la o fată. Dacă îmi trimite salutări, asta înseamnă că mă înșală. Le știu eu.

Lăudăroșenia lui mi-a displăcut. Mi-am aprins o țigară fără să-i răspund: așteptam continuarea. Dar celălalt a tăcut. După puțin timp mi-a înapoiat ziarul, salutîndu-mă cu răceală, și s-a dus, împleticindu-se de nisip.

II.

În unele seri, întorcîndu-mă de la lucru, străbăteam satul de lîngă mare și de fiecare dată mi se părea de neînțeles că, pentru unii dintre fiii săi risipiți prin lume, pămîntul acela era unic, matricea și leagănul vieții. Nu mă gîndeam la sărăcia cîmpurilor și a apelor, la falsa ciudățenie a plantelor cărnoase și contorsionate, la ariditatea coastei. Lucrurile astea sînt doar natură și eu însumi le combăteam asfaltînd o șosea.

Amar și gol era tocmai traiul oamenilor: cuvinte și purtări ale unei realități date uitării, care denaturau rămășițele unui altcînd de nepătruns. Bărbații, de-o indolentă vioiciune, ieșeau la orice oră din colibe ca să se ducă la bărbier. Păreau că nu iau ziua în serios. Își petreceau timpul în stradă, sau așezați pe la porți, pălăvrăgind, și vorbeau în dialectul acela pe care, departe, în inima munților, îl foloseau ciobanii și cărbunarii. Poate munceau noaptea, sau ascunși în casele lor strîmte și sufocante, dar la lumina soarelui, de dimineață pînă seara, păreau doar oaspeți plictisiți, în libertate. Și nici unul nu voia să-și vadă femeia în stradă. Ieșeau bătrînele, ieșeau copilele, dar nevestele tinere, cele în floarea vîrstei, nu ieșeau.

Prin asta, desigur, satul nu era primitor. Bărbații aceia păreau că stau acolo provizoriu. Nu se întrupau în cîmpurile și în drumurile lui. Nu le posedau. Erau acolo ca niște dezrădăcinați și permanenta lor vioiciune trăda o neliniște animalică.

Totuși, pe înserate, sub cer, se îndulcea chiar și satul. Venea dinspre mare o briză ușoară și pe străzi se rostogoleau copiii aproape goi, iar bătrînele țipau. Prin uși se răspîndea un miros greu de prăjeală, iar eu obișnuiam să stau într-o cîrciumioară din fața gării pustii. Priveam cum trece turma de capre care dădea lapte celor din sat, și picoteam în penumbră, savurînd singurătatea. Mă cufundam într-o amară tulburare la gîndul că în spatele meu, dincolo de munți, continua să trăiască lumea mare, și că într-o zi o voi străbate din nou. Exista acolo cineva care mă aștepta, și această certitudine îmi da o împăcată detașare de toate lucrurile și o îngăduință visătoare pentru toate plictiselile. Îmi aprindeam o țigară.

Imediat se ivea Ciccio.

— *Cavaliere*, nu-mi dați și mie? Și, frecîndu-și mîinile, în așteptare: Și eu sînt fumător. Mulțumesc, servitorul dumneavoastră.

Ciccio era scund, bronzat tot, cu o bărbuță căruntă și ochi vicleni. Purta o manta decolorată și avea picioarele înfășurate în obiele strînse în niște curelușe. După ce-și cheltuia pomenile pe vin, se ascundea ca să nu se dea prea rău în spectacol. Se trăgea dintr-un sat din inima ținutului și toți știau povestea lui. Mie mi-au vorbit despre asta cu mîndrie, ca despre toate lucrurile lor.

Ciccio era nerod și uneori îl apucau furiile și înjura nălucile din capul lui. Într-o asemenea stare îl adusese nevastă-sa, după ce dispăruse cu un oarecare. Și Ciccio a lăsat totul baltă, slujbă, casă și demnitate, și a cutreierat timp de un an dealurile acelea, fără să știe pe cine căuta. Apoi l-au internat la spital, dar el n-a vrut să stea și s-a întors să stea la ei în sat și a devenit adevăratul Ciccio, cerșetorul simbolic,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

care pefera un chiştoc de ţigară sau un pahar bun de băutură unei farfurii pline cu ciorbă.

Cînd jucau cărţi la cîrciumioară, îl alungau ca pe o piază rea. Dar cînd se plictiseau sau trecea vreun străin, Ciccio valora aur. Era un exemplu convingător de pasionalitate autohtonă.

La începutul vieţii sale de cerşetor, fusese închis de mai multe ori, acolo sus pe deal, şi a rămas cu o asemenea frică de recluziune încît şi iarna dormea pe sub poduri. « Altfel ce soi de suferinţă ar mai fi şi asta? » mi-a explicat pe neaşteptate cu vocea lui frîntă. M-am gîndit deseori la vorbele astea. I-au supravieţuit oare remuşcări, care să-i dea acum un sens vieţii? Ciccio, deşi ţicnit, nu era întotdeauna prost. O lovitură de graţie ca aceea primită de el, o suferinţă care să-l năucească, ar fi putut uşor să-i fi scos la lumină vreo vină adevărată, sau presupusă, şi să-i fi luat dreptul de a se lamenta. Dar, în felul acesta, lipsit de mîngîierea de a striga împotriva nedreptăţii, Ciccio ar fi fost într-adevăr prea nefericit. Pe atunci preferam să cred că vorbea fără şir, cum, de altfel, cerşind, cerea prea mult.

La unele indiscreţii grosolane în legătură cu nenorocirile sale, Ciccio răspundea cu o argumentaţie încurcată care abătea discuţia. Cînd a sosit în oraş blondina, adusă pe ascuns, şi au împărţit-o cu toţii timp de două zile la măcelărie, chiar măcelarul i-a explicat lui Ciccio:

— Vezi Ciccio, trebuia s-o omori pe nevastă-ta. Acum e şi ea tîrfă ca asta.

Dar Ciccio, cu aer şiret:

— Dacă femeia păcătuieşte, plăcerea e numai a ei, iar păcatul e al bărbatului. Cît despre dacă mai ştim să ne distrăm . . .

III.

Noaptea făceam să-mi vină somnul stînd pe plajă şi ascultînd vuietul mării, pe întuneric. Alteori stăteam în hotel, studiind harta lucrărilor sau recitindu-mi ziarele, şi, fumînd, visam la transferul ce nu putea să întîrzie.

Într-o seară, tulburat, mă întorceam de la plajă în sat, cînd aud că mă strigă o voce. Mă întorc şi-l zăresc pe muncitorul torinez, aşezat pe un zid scund. Eram uimit: ştiam că regulamentul îi interzicea să iasă la acea oră.

— Cum îţi merge, Otino?

Mi-a dat o ţigară şi am pornit să ne plimbăm pe şoseaua străjuită de livezi de măslini. Era miros aspru de ţarină, în septembrie, sub un cer curat. Condamnatul nu vorbea. Am mers vreo cincizeci de metri, apoi ne-am întors, trecînd şi iar trecînd prin faţa colibelor de pe coastă, locul în care stătea el.

— E un sistem ingenios de a sta în casă şi de a lua aer în acelaşi timp, am spus în cele din urmă.

Celălalt tăcea; după cîte vedeam, cu buzele strînse. Şi fixa pămîntul pe unde mergea.

— Mai ai mult de ispăşit?

Nici de data asta nu m-a învrednicit cu un răspuns, dar cu un fel de efort, ca şi cum ar fi avut gîtul tăiat, mi-a spus fără să mă privească:

— O să sparg capul cuiva.

M-am oprit, l-am apucat de braţ:

— Ce dracu se întîmplă?

El s-a smuls şi s-a oprit.

— Nu pe-al dumneavoastră, a mormăit ursuz. Femeile sînt nişte ticăloase. Eu stau aici să fac pe călugărul, şi ea acolo îşi face de cap.

— Cea cu ilustrata? Doar vă scrie.

Mecanicul m-a fixat cu ură:

— Era soţia mea.

L-am privit îngrozit.

— Cînd era în închisoare, venea să mă vadă în fiecare zi şi plîngea şi voia să vină cu mine. Dar din ce să trăiască aici? Aici nu există fabrici. Apoi am înţeles-o şi i-am scris să vină. Ea nu mi-a mai scris. În clipa asta e în pat cu vrunul.

— Dar nu sînteţi . . . ?

— Stăteam împreună.

Şi-a dres vocea, iar eu priveam în pămînt.

— Da, am spus după aceea, încurcat.

Ne sprijiniserăm de zid, acolo unde stătuse mecanicul mai înainte. Dantelăria neagră a măslinilor ne înconjura ca un zid. Tovarăşul meu respira ca şi cînd ar fi avut coastele rupte. După aceea, izbucnind:

— Hai să ne plimbăm.

Am pornit iar, cu paşi mari.

— Dacă nu vă scrie, am început la un moment dat, asta nu înseamnează şi că . . .

— Poveşti, mi-a retezat-o, el, nu ea. Nu e o femeie la locul ei. Şi cînd eram acolo trebuia s-o iau de la capăt în fiecare zi. Nu lăsa niciodată să se înţeleagă ce-i trecea prin cap. Nu că m-ar fi condus, dar era tare încăpăţînată. M-am liniştit numai cînd am văzut-o că plînge. Am ţinut-o doi ani. De-atunci mi-a copt-o.

Spunînd toate astea, părea chinuit. Ezita să vorbească, dar nu putea să se abţină. Muşchii încordaţi ai maxilarului îi făceau faţa şi mai suptă.

— De ce nu îi scrieţi dumneavoastră, Otino? Fetele din Torino sînt amabile. Vă va răspunde, cu siguranţă.

— Nu ea. Acum şase luni i-am scris să vină, imediat; trei scrisori i-am scris. Aţi văzut răspunsul.

A continuat să-mi vorbească din vizuina lui mobilată. Mi-a explicat că era condamnat pentru că i-a băgat în cap politica cu pumnii unui soldat care-i făcea curte femeii aceleia. Luase pentru asta cinci ani şi încă nu-l terminase pe primul. Îi venea să se dea cu capul de pereţi.

— De ce nu faceţi o cerere de graţiere? l-am întrebat precaut.

— Cerere? O s-o fac, mi-a spus, fixînd cu mîna lumînarea. Trebuie . . . Oricum voi mai lua douăzeci de ani . . . a adăugat scurt. Dacă mă întorc.

Îl priveam cu neplăcere. În cameră era o masă roasă de cari, plină de ziare mototolite, o farfurie murdară şi lumînarea aprinsă, vîrîtă într-o sticlă. Un miros amestecînd sudoare, fum şi aşternuturi plutea în lumina aceea.

Se plimba în sus şi în jos. De pe scaunul pe care mă aşezase, îl studiam. Îmi era cunoscut felul lui de a fi, repezit şi taciturn. Nu mai ştiam ce să-i spun.

— Şi nu puteţi să vă lipsiţi de fata asta? m-am hazardat în cele din urmă.

— Mă lipsesc! a strigat. M-am lipsit timp de un an. Şi s-a sprijinit de perete. Mă voi lipsi şi de acum înainte. Dar ca ea să se lipsească de mine, nu vreau. Acum, s-o ştiţi şi pe-asta, a reluat sec. Ascultaţi-mă, vă vorbesc ca unui prieten, deşi nu sîntem. Dacă aveţi o iubită, lăsaţi-o însărcinată. E unicul fel de a o păstra.

— Nu trebuie să vă pierdeţi cu firea.

IV.

În plictiseala zilei şi a satului, obsesia condamnatului care se plimba neostenit prin cameră sau pe plajă întotdeauna singur, cu ochii neclintiţi, îmi ţinea tovărăşie. Se arăta rareori — îi aminteam de durerea sa, — dar îmi ajungea un salut de la

@Asociatia Ziariştilor Independenţi din România

distanță sau să-i aud numele pronunțat, ca să-mi dau seama, cu o nefirească tresărire, că nu eram singur pe pămîntul acela părăsit, și că cineva suferea aici așa cum aș fi putut suferi eu. Chinul, aproape o remușcare, pe care disperarea exilatului mi-l provoca, mi-a alungat și ultima picătură de interes pe care l-aș fi putut simți pentru viața aceea. Îmi doream acum să plec de aici ca dintr-o insulă pustie. Cu toate astea, apropiindu-se ziua în care probabil că aveam să ne luăm rămas-bun, mă lăsam prins, tot mai mult, de o amară îngăduință față de atmosfera dezolantă a acelui loc.

Printre lucrătorii șoselei mele, aveam pe unii care fuseseră prin lume fără ca să facă ceva avere, sau s-o risipească. Îi găseam în zori zgribuliți, pe pragul barăcii pe care o ridicaserăm la un cap de pod de peste gura apei, gata terminat. Fumam cu ei în aerul rece, cu fața spre coborîtul orizont marin, înghițind guri de aer umed.

Lucrătorii plăvrăgeau.

— Dimineața la Niú Orleàn s-team cu femeia în pat. Aveam puțin de lucru și viața era ușoară. Blestemată fie ziua cînd m-am întors la potopurile astea.

— Norocul e noroc. Dacă începi să muncești te-ai ars.

— Trebuie să-l întrebăm pe Vincenzo Catalano care spăla carenele vapoarelor și dormea pe jos cu negrii.

— Nu trebuie să fii fraier. Tocmai ai tăi te păcălesc.

— Numai prin alte locuri îți merge bine.

— Ajunge să te duci în Nordul Italiei.

— Ajunge să nu fii fraier.

— Era un bulevard cu palmieri de-a lungul țărmului mării, pe unde am mers odată, de dimineață, pînă seara, fără să-i dăm de capăt. Cînd s-a făcut noapte eram încă în oraș, și tocmai în cafeneaua aia am întîlnit . . .

Trebuia să fac pe supraveghetorul, acum după ce podul era gata. Să stau să-i privesc pe cei trei-patru oameni care aprindeau focul la cazan și fixau țărușii, asta era acum toată osteneala mea. Lîngă cazan se afla o agavă pîrlită. Negura bitumului se amesteca cu mirosul sărat al plăjii și, înălțîndu-se, învăluia un soare atît de alb încît îți rănea ochii. Atunci o porneam încetișor pe lîngă țărm, în sus pe drumul pustiu, închizînd ușor ochii la munții aceia necunoscuți.

Jos, pe șosea, dădeam uneori peste sătenii călare pe măgari. Mai scund decît stăpînul, animalul mergea cu pași mici și repezi, răbdători, și trecea pe lîngă mine fără să mă privească, iar săteanul își scotea șapca. Venea de la poalele dealurilor acelora, tăcut, dintr-o colibă seculară sau dintr-un bordei, și mă cerceta o clipă cu orbitele întunecate. Pentru unii dintre ei marea era un părelnic abur albastru. Uneori, vreo țărancă scundă, îmbrăcată în maron, arsă de soare și de riduri, trecea desculță cu un coș pe cap, sau ducînd un porc legat cu funia, care țopăia pe cele trei picioare libere. Nu-mi arunca o privire: se uita drept înainte, cu ochi neclintiți.

Nu mă săturam niciodată de aceste întîlniri. Erau oameni necunoscuți care-și trăiau viața lor pe pămîntul lor.

Mă reîntorceam la barăci, și lucrătorii mă așteptau așezați fiindcă se ivise vreo problemă pe care ei nu erau în măsură s-o rezolve. Așa venea ora prînzului, apoi seara, și a doua zi; și odată cu octombrie a început și potopul.

Să mai asfaltăm, era imposibil. Ploua cu găleata. Am scris întreprinderii să mă cruțe și să-și cruțe banii, și zile întregi m-am închis în cîrciumă.

Odată măcelarul m-a luat deoparte.

— Domnule inginer, puneți zece lire și sînteți asociatul noastru. Duminică scriu. Marfa sosește miercuri, și pînă vineri, la orice oră veți avea poftă, bateți de trei ori în ușă, și vă așteaptă dragostea.

Blondina a coborît din tren într-o seară întunecoasă și ploioasă; măcelarul a ocrotit-o cu o umbrelă, un altul i-a luat valijoara, și au dispărut pe străduța întunecată din spatele bisericii.

Tot satul o știa, dar la cîrciumă continua să se vorbească despre ea numai cu cei de încredere, măcelarul lăudîndu-se că în felul ăsta s-ar mai găsi un nou client pentru Concetta. O hrăneau cu carne și măsline, dar o țineau închisă. Unul se ducea, altul venea. Eu am fost acolo în cea de a doua seară. În prăvălia întunecoasă am întrezărit doi iezi spintecați atîrnînd în cîrlige deasupra unui hîrdău. Măcelarul mi-a venit în întîmpinare, mi-a deschis o altă ușă, roasă de cari și, strîngîndu-mi mîna, m-a vîrît înăuntru.

V.

Despre Concetta s-a vorbit adesea la cîrciumă. Unii spuneau că nu are pe vino-ncoace, alții dimpotrivă, propuneau să fie chemată cît mai des.

— Adevărul e că la oraș obosesc prea mult fetele astea. Altădată va trebui să vină mai odihnită.

Impresionase mai ales prin contrastul dintre carnația ei de culoare închisă și grasă, și vaporozitatea exotică a părului blond.

— Provine dintr-o încrucișare, a explicat bărbierul. A crescut la orfelinat. Sînt cele mai bune. Cînd eram în Algeria, m-am iubit cu o arăboaică albă ca laptele și cu părul roșu. Spunea că e fiica unui marinar.

Eu blestemam în sinea mea și n-aveau să mă mai prindă. Și nici pălăvrăgeala aceea postumă nu-mi plăcea prea mult. Să-i auzi pe bărbații din alte locuri vorbind despre femei este umilitor. Am schimbat vorba:

— Cine l-a văzut pe condamnat?

— Încet ! a șuierat un tinerel, aplecîndu-și fața printre ale noastre. Vorbiți în șoaptă ! A venit ieri unu de la chestură să-l interogheze. E vorba de-o crimă.

— Oameni dubioși.

— Pe cine au omorît?

— Fleacuri. Nu l-au arestat. Voiau doar niște lămuriri. Crima s-a săvîrșit în Nord.

— Ce știți despre asta?

— L-am văzut de fapt ieri seară, umblînd pe plajă ca un nebun. Nu avea șapcă și ploua.

Am alergat în căutarea lui. Acasă nu era. I-am întrebat pe vecini. Ieșise în zori ca deobicei. Am pornit de-a lungul plăjii: l-am găsit pe Ciccio, lîngă o barcă răsturnată. Se lega la picioare. Ciccio îl văzuse.

— Vi-l arăt. Îngăduiți-mă lîngă dumneavoastră.

Am străbătut satul. Lumea devenise curioasă. Am urcat, întorcînd spatele mării. La miazănoapte se afla un portic, sub el se aflau acoperișurile. La picioarele unei coloane ședea Otino, privind în pămînt.

A ridicat spre noi o față enervată și chinuită.

— Ce s-a întîmplat, Otino?

— Ce trebuia să se întîmple.

De lîngă cealaltă coloană, unde alergase să se așeze, Coccio mi-a făcut gestul celui care fumează. L-am trimis la dracu.

— Am aflat că unul de la chestură. . .

— Totul se află, a spus Otino cu un aer amenințător. Apoi s-a uitat împrejur și l-a cercetat pe Ciccio.

— E un nerod care nu aude, am spus eu. Dacă vreți, puteți să-mi povestiți, puteți s-o faceți.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

— E cel căruia i-a fugit nevasta? Trebuie să fii făcut dintr-un aluat cam moale să ajungi în halul ăsta.

— Otino, de-o jumătate de oră vă caut: mi-au spus că nu vă e bine.

— Mie? a izbucnit el. Mie? Un singur lucru, — şi a scandat cuvintele cu buzele albe, — mi-a rămas în gît: că acum nu pot s-o mai fac eu.

— Ce anume? am bîlbîit eu.

— la mai scutiţi-mă ! mi-a strigat în faţă. Aici lucrurile se ştiu. De ce veniţi aici să vă prefaceţi?

— Otino, dacă vă spun trebuie să mă credeţi. Am aflat că a venit cineva de la chestură şi v-a vorbit, dar ce anume v-a spus, sau ce lămuriri voia habar n-am.

— Daţi-mi o ţigară, mi-a spus brusc. I-am întins ţigara; apoi m-am uitat la Ciccio şi i-am aruncat şi lui una, pe care a prins-o din zbor.

— Atunci ascultaţi. Nevastă-mea, şi a încercat să zîmbească, nevastă-mea a fost omorîtă de un coleg de serviciu, cu care convieţuia de şase luni, şi cu care trăia de doi ani. Subsemnatul este interogat de ce o frecventa — o frecventa — pe victimă, şi dacă ar putea să pună în lumină precedente importante. Ştiţi ce e mai frumos? m-a întrebat apoi, apucîndu-mă de braţ. I-a tras şapte gloanţe în faţă.

Nu mai încerca să rîdă. Vorbea cu o vioiciune pierită, repetînd cuvintele ca din obligaţie, fără ca vocea să-i mai tremure. După ce a terminat, a rămas clătinînd din cap, fixînd ţigara, încă neatinsă, între degete. După aceea a izbucnit. A strîns ţigara în pumn şi a aruncat-o cu putere departe, cu un muget de parcă ar fi aruncat şi mîna.

Am simţit în braţul prizonier zvîcnitura. Desprinzîndu-mă din strînsoare i-am spus încet:

— Iartă-mă, Otino.

— Ceea ce-mi stă în gît e că n-o mai pot face eu, a gemut încă o dată. De doi ani!... Şi şi-a luat capul în mîini. De doi ani.

De la acel portic deschis spre mare am plecat împietrit şi umilit. Cei doi care au rămas nu erau deloc făcuţi să stea împreună. Totuşi i-am văzut, cîteva zile după aceea, în piaţă, aşezaţi pe marginea drumului. Nu-şi vorbeau, dar cu toate astea erau împreună.

Mi-am petrecut ultimele zile hoinărind şi prin ploaie. Marea, evitam s-o privesc: era murdară, răscolită, înspăimîntătoare. Satul şi cîmpurile parcă se micşoraseră. Din cîţiva paşi ajungeam în orice loc şi mă întoarceam nemulţumit. Nu mai puteam. Toate culorile s-au ascuns şi, cu vremea cea rea, dispăruseră şi munţii. Ţinutul era acum lipsit şi de fundalul care, în trecut, dăruise plimbărilor mele un orizont.

În ploaie, de la fereastra hotelului, a rămas bine conturată doar colina golaşă, cu zidurile de fortăreaţă de un alb murdar în vîrf: vechea vatră. Cu acea imagine în ochi, într-o dimineaţă în care lumina agoniza ca deobicei, am plecat pe calea destinului meu.

În româneşte de **MARIA PAŞCA CHIRIŢESCU**

CESARE PAVESE

NOAPTE DE SĂRBĂTOARE

Peste bătătura netedă şi tare ca o masă de marmură, creştea răcoarea serii. La picioarele unei coline, după ce soarele abia a coborît de cealaltă parte, pămîntul pare să se scalde în propria lui lumină, o lumină proaspătă şi tăcută ce izvorăşte din pietre şi din lucruri curate. În aerul nemişcat, în spatele grajdului, dinspre îndepărtatele coline, izbucnea din cînd în cînd, legănată de vînt, o gălăgioasă muzică de dans, ce părea o încăierare de voci ascuţite.

Argaţii îşi tîrau picioarele goale pe pămîntul tare şi răcoros, curăţind cu mături de nuiele ultima bucată din bătătură. Trăgînd cu coada ochiului, cei doi prindeau momentul cînd Preotul îşi băga capul în butoi, şi poc o plesnitură peste urechile celuilalt. Un al treilea, şi el desculţ şi cu pantaloni lungi, sta pe zidul scund şi lega cu o coajă de salcie nuielele răvăşite. Uneori îi cădea părul pe ochi şi, cu o zvîcnitură a capului, şi-l dădea la o parte. La o ciocnire mai tare dintre cei doi, s-a uitat pe furiş la Preot care, cu sutana suflecată, continua să amestece cu băţul, aplecat peste butoi, şi a şuierat spre cel mai mic:

— Dă-n el cu rahat din ăla.

În bătătură se mai afla un butoi descoperit, din care ieşea un iz impetuos şi viguros care se îmblînzea înălţîndu-se în amurg. Băiatul a ridicat nuiaua ca s-o cufunde, dar i-a căzut din mînă. Părintele se ridicase, roşu la faţă, ştergîndu-şi degetele de şorţul de sac, şi celălalt argat fugea, mugind:

— Părinte, Rico vrea să mă murdărească, Părinte.

Preotul s-a uitat urît la ei şi s-a întors spre cel aşezat pe zid:

— Tu eşti capul răutăţilor, s-a oţărît la el, ducîndu-şi dosul mîinii la frunte ca să-şi şteargă sudoarea, rămînînd cu mîna în aer. Tu eşti întotdeauna, Biscione. Ce faci acolo aşezat? Mîncarăţi de cină? Vă umflă burta? Să facem gunoi, sîntem buni cu toţii, numai la amestecat dăm îndărăt. Hai, măturaţi mai cu suflet bătătura aia, că ne-apucă noaptea.

— Bătătura e gata, a spus Biscione, fără să se mişte.

Chiar atunci s-a ivit din cărarea gunoiştii Profesorul, cu jacheta pe umăr, încheindu-şi cureaua la pantaloni.

— Ce răcoare plăcută e aici, a mormăit mergînd pe lîngă zidul grajdului, unde pămîntul nu era bătătorit. S-a dus să se aşeze pe bazinul pompei de apă, un bazin gol şi plin de zdrenţe, şi-a întins picioarele, trăgînd aer pe nări şi închizîndu-şi pe jumătate ochii.

— Ia priviţi aici cum se plimbă furnicile, spunea Preotul, aplecat spre pămînt. Ia priveşte, Biscione. Se duc şi ele să petreacă. Cum mai aleargă. Simt că o să vină culesul măturii. O să le dăm, noi, mătura.

— Odihniţi-vă o clipă, Părinte, l-a întrerupt Profesorul, umplîndu-şi pipa, şi ascultaţi cum cîntă. Parcă ar fi seninul cerului cel care cîntă; e însuşi vîntul cel care cîntă în seara asta.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Biscione îi așeza pe ceilalți doi la grămada de nuiele. Preotul s-a întors spre Profesor și s-a apropiat de el printre butoaie.

— E un vînt tare păcătos cel care ne-a adus muzica asta, și dumneavoastră îmi vorbiți despre cer. Pe băieții noștri, dacă vrei să-i găsești, trebuie să te duci să-i cauți printre barăci. Tir și menajerie, menajerie și tir. Cîți au venit azi la repetiție?

— Doi.

— Aia e. Și cu părinții stăm și mai rău. Mănîncă și beau, beau și dansează. Dacă ar asculta măcar muzica. Vreți să mă credeți că ieri treceam prin piață, ca să mă duc pînă la primărie, și pe cine-ți văd — era pe la șase după-masa — pe aia. . . pe învățătoarea de la gară — o avea vîrsta dumneavoastră, domnule Profesor — care la brațul tatălui ei — al tatălui ei, vă spun — se urcă în caruselul cu automobile și încep să se învîrtească înainte și-napoi, strigînd, izbindu-se de celelalte mașini, împungîndu-se ca niște bestii. Gîndiți-vă la ce se întîmplă în automobilele alea noaptea. Unul, totuși, mi-au spus că și-a strivit mîna între două mașini.

Profesorul, cu un zîmbet șters, privea fumul pipei sale și, dincolo de el, ca într-o oglindă aburită, pe cei doi argați ce legau nuielele. Biscione dispăruse.

— Să nu-i judecăm, Părinte. Nu toți burlacii sînt cumpătați ca noi.

— Dar ce ziceți dumneavoastră — a bombănit Preotul, scoțîndu-și un chiștoc de țigară din sutană și mușcîndu-l cu putere — ce ziceți de tinerii care se întorc noaptea întreagă pe șosea, de la un șanț la altul, amețiți de nu se mai țin pe picioare, vomitînd toate enormitățile pe care le știu, și pe care nu le știu, lovind cu picioarele în gardul nostru, de parcă ar fi circiumă? Și nici femeile nu lipsesc.

— Asta înseamnă că o frumoasă procesiune în cinstea Sfintei Fecioare din septembrie o să sfințească și gardul.

— De-ar ajunge ! a izbucnit Preotul. Țiganii ăștia din barăci au adulmecat afacerea și nu vor ieși curînd din vale. Sînt — Dumnezeu să ne ierte — ca și escrementele astea puturoase: dacă ți-ai vîrît odată mîinile-n ele, nu-ți mai piere mirosul niciodată.

Și Preotul a început să-și frece din nou pumnii cu putere de sacul care-i atîrna de gît. Erau pumni mari, maronii, străbătuți de dungi negre pe unde pielea făcea cute, pe sub unghii, la încheieturi. Păreau din lemn, sau dintr-un fruct zbîrcit. De sub pînza de sac ieșeau picioarele goale, noduroase și ele, noroite și răsucite ca niște rădăcini.

— Nu e rău mirosul ăsta, a spus Profesorul, nepăsător. Nu poate fi neplăcut dimineața devreme, împrăștiat în mijlocul brazdelor.

— Cînd e de bou, sînt de acord, a spus Preotul. Dar de-ăsta de aici îți dă lacrimile. Atît de mult încălzește și arde că nu e bun nici de îngrășămînt.

Profesorul trase din pipă.

— Pentru mine ăsta-i semnul privilegiului și mizeriei condiției noastre. În corpul nostru se află un element diabolic — reaua voință — care otrăvește și ceea ce eliminăm. Aciditatea ține de spirit, și s-a uitat atent, prin fumul înșelător, la fața descărnată a Preotului.

— Nimic mai simplu, a spus Părintele, nimic mai simplu. . . Biscione ! sînt gata măturile? Dar unde s-a dus derbedeul ăla?

În vreme ce Rico și celălalt înaintau, mînuind lungi smocuri de nuiele de arin, Biscione a apărut în fugă, prefăcîndu-se că-și ridică pantalonii. Preotul i-a ieșit în cale, privindu-l fix, și l-a apucat de încheietura mîinii. Biscione era aproape de aceeași statură cu a Preotului, dar era mai plăpînd și mai palid.

— Fumai, nu? l-a întrebat Preotul apropiindu-și fața de a lui. De unde iei banii?

Fără să răspundă, Biscione încerca să-și elibereze brațul captiv și cu celălalt se încăpățîna să-și aranjeze pantalonii.

— Fumai? a repetat Preotul, fără să-i dea drumul. Nu mai face pe prostul. Se simte după răsuflare. De unde iei banii?

Biscione nu răspundea.

— O aduna chiștocuri, a spus Profesorul de la pompa de apă.

— Da de unde chiștocuri. Am găsit chiștocuri lăsate de țigările lui, a mormăit Preotul. Se duce și-mi vinde piersicile cu coșulețul, dacă nu-mi face ceva și mai rău. Dar tu știi că jefuiești bunurile Domnului? Știi asta? Și i-a scotocit prin buzunare, gîfîind și smucindu-i brațul. Nu găsi nimic. La șaisprezece ani ! Ăștia sînt săracii pe care-i adunăm din milă. Starețul spune că sînt nerozi. Că singuri ar dormi prin șanțuri, că ar sfîrși-o rău. Tu ești nerod ca mine și ca Profesorul ! Sigur c-ai să ajungi prin șanțuri, dacă nu și mai rău. Vagabondule ! Și i-a tras o palmă zdravănă. S-o mai ștergi și în noaptea Sfîntului Rocco. Și i-a mai dat una. Tu nu știi ce faci ! Și cu o lovitură a piciorului gol l-a împins la trei pași, la o nuia și muncește, Biscione, ți se potrivește numele ăsta [1].

Dar Biscione, sărind de jos, unde se lăsase moale, era gata să se arunce asupra Preotului. L-au văzut cum tremură, cum ridică brațele, apucîndu-i stofa și pielea de pe coapsă și cum se apleacă în față. Preotul indignat, stătea drept, în așteptare și la spate sutana i-a căzut din nou peste călcîie. Biscione a scuipat, a mugit, apoi și-a întors capul și tot corpul, și a început să fugă, dispărînd în spatele grajdurilor.

Profesorul se ridicase și își răsucea pipa într-o mînă.

Preotul a rămas cu gura căscată, gata parcă să strige; apoi scuturîndu-se s-a întors spre ceilalți:

— Sînt gata măturile? La butoi. Cîntăreți nenorociți, nu se opresc nici pentru *Ave Maria*. Și voi, dați-i zor.

Profesorul s-a așezat din nou. Aerul limpede, sticlos, începea să se întunece, domolind și izolînd zgomotele ce păreau mai proaspete și potolite sub lacul cerului. Colinele erau negre și depărtate în spatele duzilor foșnitori dincolo de vîrfurile lor. Exploziile acelea muzicale ajungeau acum aeriene, dese, învolburîndu-se în văzduhul liniștit, eliberîndu-se în înalt de tumult, de impetuozitatea și de vinul din care izvorau, sunet pur, supraomenesc, ca cel al vîntului.

Peste spălăcita întindere bătătorită tîrșîiau picioarele goale. Cei doi argați s-au aplecat în fața butoiului, cu nuiele de arin pregătite în mîini. Nu li se mai vedea fața, păreau prinși într-un joc. Părintele s-a așezat în spatele butoiului, cu picioarele depărtate în izmenele spălăcite, și i-a cuprins gura cu brațele. Ca un luptător a lovit hîrdăul, clătinîndu-l într-o parte și-n alta ca să-l amestece. A șuierat:

— Fiți gata.

Cei doi argați așteptau. Atunci a împins butoiul înainte, îndreptîndu-i gura spre bătătură, printre ei. L-a echilibrat pentru o clipă, așa înclinat, și după aceea, mai încet, cu grijă, l-a lăsat să se răstoarne în față, însoțindu-l, aplecîndu-se, gîfîind, încordîndu-și brațele, spatele, călcîiele, icnind nerăbdător. În fața lui, între cei doi argați, a început să curgă lichidul acela negricios, într-o avalanșă spumoasă. Se prelingea ca un ulei și se întindea. Cei doi argați săriseră înapoi.

— Veniți aici, a răcnit Preotul, cu mușchii încordați. Aici, înăuntru, întindeți.

Și atunci cei doi s-au aplecat și au început că mînuiască nuielele. Năvălea val după val și ropotea spumegînd, împroșcînd stropi mărunți în toate părțile. Se aruncaseră și cu picioarele și frămîntau întrecîndu-se, ridicînd măturile șuierînde, lăsîndu-le numaidecît în jos pentru că picura din ele, închizînd ochii și strîmbînd din nas, atingîndu-se din cînd în cînd, cînd izbeau, surzi și exaltați.

[1] Biscione: șarpe mare.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

— Ucigașilor, urla Preotul, opintindu-se. Ucigașilor: ajunge, că plouă. Dați și pe lături. De l-ați putea mînca pe tot... dați și pe lături, omenește... stați lîngă el... Ah! și scuipa gros, aplecat mereu peste butoi, prins mereu de urna aceea care vărsa, vărsa neiertătoare și înceată preparatul.

Pînă la Profesor ajungeau rafale aproape lichide, aproape palpabile din izul acela, și simțea cum i se ridică la cap și îi mușcă ochii și nările, melodia îndepărtată îi vuia în urechi, și îl cuprindea o poftă nebună să se descalțe, să se dezbrace și să se arunce și el, cu barba în vînt, printre stropi, și să sară și să țipe. Dar n-a clipit, decît din cauza lacrimilor ce-i curgeau din ochii pierduți.

Cei doi argați se și liniștiseră. Îndemnați de glasul Preotului, bătătoreau acum căiți, încovoiați, și cu mătura lungă, de nerecunoscut, împrăștiau încet valuri gîlgîitoare, diluînd spuma, ducînd-o pînă departe, supraveghindu-se pe rînd. Ca să scurgă butoiul, Preotul se aplecase pînă la pămînt, și în întuneric formau amîndoi un singur trup.

— Mirosul ăsta, Părinte, ți se suie la cap precum mustul, a spus Profesorul în noapte, scuipînd.

— Într-un fel sîntem cu toții răspunzători pentru asta.

II.

Rico a pus felinarul pe pervazul ferestrei și s-a uitat prin șură. La lumina flăcării mari grămezi de umbră au dănțuit o vreme, totul s-a clătinat într-o cutremurare roșiatică și apoi coroanele de usturoi atîrnînde, știuleții galbeni curățați cu un an în urmă, stiva umflată a sacilor de grîu s-au liniștit și s-au arătat, nesigure.

— E aici, doarme.

Cei doi argați desculți au pășit pe pămîntul bătătorit, lăsînd felinarul pe fereastră.

— Părintele voia să ne spălăm, a oftat Rico pe șoptite.

— Mie mi-e somn, mai bine stau cu picioarele afară, ca să n-ating salteaua.

— Dacă te prinde Părintele, o să vezi tu ce-ți face. Uită-te la Biscione, care s-a răzvrătit azi, a mîrîit Gosto în șoaptă.

— Ești un dobitoc. Biscione face totul dinadins. Uite ce i-a făcut. Nimic. Biscione a șters-o și s-a întors să se culce. Așa n-a mai lucrat. De fiecare dată cînd Biscione se lasă bătut, rămînem noi singuri să muncim. Cînd aveam de săpat în grădină a făcut la fel. După aia Părintele l-a iertat, dar în vremea asta am săpat eu. Tu erai la vie atunci.

Rico a scuturat felinarul ca să-l stingă. În văpăile jucăușe, au ieșit la iveală cele trei saltele de paie aliniate lîngă perete: pe ultima, burdușit, stătea Biscione, cu genunchii la gură, cu picioarele lipite și pieptul gol, cu fața peste brațele albe, încrucișate. Nu se mișcase. Nici măcar la mîrîitul lui Gosto, nici la trosnetul paielor uscate din saltele. Aruncînd o umbră uriașă, Gosto s-a prefăcut că aruncă o piatră în el, strîmbîndu-se

— Nu, a șoptit Rico, în vreme ce suflarea-i a aruncat șura în beznă.

S-a auzit oftatul trupurilor care se întindeau, geamătul scîrțîit al saltelelor, bombăneli, un suspin; și apoi fereastra mare a apărut din nou larg deschisă în penumbra nedefinită.

Prin fereastră, în noaptea răcoroasă, a început din nou să răsune foarte apropiat și îndepărtat un zumzăit de muzică, clar și potolit în același timp. Parcă respira odată cu vîntul; s-a oprit deodată; a reînceput confuz printre țipetele greierilor; l-a acoperit o voce puternică și distinctă, care a început să cînte, cine a știe pe unde; după aceea voce s-a pierdut, a murit în noapte și valul sunetelor s-a îndepărtat printre copaci.

— Rico, a mugit Gosto, puți de-mi vine rău.

— Ba tu puți. Eu am fost și-am alergat prin pajiște ca să-mi spăl picioarele.

— N-a fost deajuns, Rico. Nu era rouă.

— Părintele o să te certe mîine. O să vezi. Tu nu ești Biscione.

— Eu, mîine, a spus Gosto, înăbușindu-și glasul în saltea, o să-l rog pe Părinte să mă lase să mă scald la Piana. A spus că dacă nu fugim pe ascuns, o dată ne lasă acolo. Știu un ochi de apă curată ca o fîntînă, unde se duc fetele. Le-am văzut odată cînd aveau pe ele numai cămășile. Îi spun că ducem acolo izmenele și apoi dăm o fugă și ajungem la scăldătoarea fetelor. Părintele ne lasă să ne ducem acolo ca să ne spălăm, dacă luăm și izmenele, și așa o să ne lase să stăm cît vrem.

— Cum ai făcut, Gosto, ca să le vezi pe fete? Nu prea se lasă.

— Sînt niște trestii pe malul rîului; poți ajunge pe-aproape fără să te vadă. Roagă-l și tu pe Părinte, așa o să ne dea voie. Și tu ai nevoie să te speli.

— Ești un dobitoc, Gosto. Bătătura am terminat-o; mîine adunăm mătura. Vin și lucrătorii și ne ducem la cîmp înainte de-a se lumina de ziuă. Tocmai mîine să ne lase să ne ducem! O să cărăm, în schimb, atît de multe coșuri, încît baia o s-o facem cu cămașa pe noi. Va trebui să muncească și Biscione, mîine.

Gosto a scos un suspin și s-a întors pe partea cealaltă, cu zgomot. În șură se auzeau trozntituri înăbușite, rozături, fîlfîiri. Biscione nu se clintea.

— O să ne ducem altă dată și cu Biscione, a șușotit Rico. Și după o tăcere: Fetele vin întotdeauna?

— Dacă vine și Biscione, Părintele o să priceapă. Azi s-a și răzvrătit. E în stare să intre în vorbă cu fetele, și atunci eu nu mai vin, a bombănit Gosto.

— Cum sînt fetele? Se vede?

— Nu, pentru că au cămașa pe ele. Dar li se văd picioarele. Cele mari le au albe ca untul.

— Biscione a văzut-o pe una cu un bărbat, atunci cînd s-a dus să stroșească strugurii la familia Rossi. Spunea că stăteau culcați în dosul murilor, în Poiană, spre seară, și făceau cum fac cîinii. A auzit-o pe femeie rîzînd.

— Cînd?

— Anul trecut, de sfîntul Rozariu.

— Păcătuiește, Biscione. De ce nu i-a spus Părintelui? Numai noi trebuie să ne spovedim de păcate?

— Și apoi bărbatul s-a dus și femeia l-a văzut pe el și spune că l-a lăsat și pe el s-o îmbrățișeze în iarbă. Vocea înăbușită și ațîțată a lui Rico s-a transformat într-un hohot de rîs reținut.

— Oh, a mugit Gosto, înfundîndu-și gura în pernă.

— Mie Biscione mi-a dat, o dată, o țigară, a spus din nou Rico, în șoaptă.

— Ai fumat?

— Sigur că da.

Din nou vîrtejul îndepărtat al muzicii a răsunat printre copaci. Rico a așteptat să se piardă în cîntecul greierilor, și după aceea a repetat hotărît:

— Sigur că da. Și mi-a spus că Părintele nu are gușă doar pentru că mestecă muc de țigară. Îl vezi pe Profesor, care fumează pipă: nu are gușă ca tine. Tu trebuie să fumezi ca să te vindeci. O să fumez și eu ca să nu fac gușă.

— Dar Biscione n-a avut niciodată gușă.

— Tocmai pentru că fumează. Mi-a spus că Părintele nu ne lasă să fumăm pentru că așa o să facem gușă, și nimeni n-o să ne mai dea de lucru în altă parte decît aici.

— Dar femeile, care nu fumează, doar nu au toate gușă.

— La femeie e altfel. Ș-apoi o dată, pe șosea, a trecut una în trăsura, care venea de la Canelli și am văzut că fuma.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

După o vreme Gosto a spus, abia articulînd cuvintele:
— Ai să vezi că în noaptea asta nu mai fuge ca duminică. Dacă Părintele bagă de seamă, nu-l mai lasă să intre. Din cauza asta s-a-ncontrat astăzi cu Părintele.
— Biscione o şterge cînd vrea şi se întoarce întotdeauna, a spus Rico sigur de el, chiar dacă o să-l pîndeşti ca duminică.
— Dar se dusese să danseze.
— Dobitocule. Cum vrei să-l lase să intre în sala de dans pe unul desculţ? S-a dus, în schimb, să vadă vagoanele menajeriei, şi spune că sînt acolo multe alte lucruri, dar ăsta este cel mai frumos.
— E adevărat?
— E acolo o femeie îmbrăcată de parcă ar fi goală, într-un maiou care luceşte: stă în uşă şi cheamă lumea. Înăuntru se aude leul în cuşcă şi îmblînzitorul care bate cu furca în gratii ca să-l întărîte. Spune că scoate nişte urlete ca tunetele. Se duc cu toţii să-i vadă. Biscione nu putea să intre pentru că se plătesc zece bănuţi, dar spune că se aude totul de-afară, pînă şi îmblînzitorul care vorbeşte cu leul şi femeia cînd dansează. Se simte pînă şi mirosul de sălbăticiune al fînului aşternut, altul decît al nostru. Apoi, cînd închideau, Biscione a vorbit cu îmblînzitorul. Spune că poartă cizme şi brăţări de piele. E un ungur care se pricepe la lei de parcă ar fi boi. S-a dus puţin şi la tir şi a tras patru gloanţe în penele din ţintă, toate în centru. Şi spune că rîdea şi vorbea cu fetele în ungureşte şi că femeia a venit aşa goală în maioul ăla, să-l ia, şi el a fugit după ea cu biciul pînă la vagonul în care dorm.
— E adevărat că femeia are numai un maiou pe ea? a mugit Gosto pe şoptite, în tăcerea din jur.

III.

La o explozie mai puternică a muzicii Biscione a ridicat brusc capul. În noaptea pustie tumultul acela ameţitor domina singur vîntul. A stat nemişcat, holbînd ochii, şi curînd a desluşit pereţii imenşi, profilul vag al uneltelor, al sacilor şi ştiuleţii atîrnînd. De pe saltea şuiera respiraţia accelerată a lui Gosto.

Biscione s-a ridicat cu grijă şi a sărit pe fereastră. Afară, noaptea era răcoroasă şi adîncă. S-a uitat în sus printre copacii plini de stele, ca să fie sigur că nu era tîrziu. Nu a auzit greierii cîntînd. A alergat uşor prin curte la uşiţa Preotului. Fugind îşi strîngea cu o mînă pantalonii pe picior.

Ajuns la uşă, a privit în juru-i cu capul în jos, trăgînd cu urechea. În vuietul care se îndepărta odată cu vîntul, muzica încetase. Nu se auzea nimic, nici măcar prelingerea picăturilor de la pompă. Ar fi fost nevoie de strigătul unui beţiv pe stradă, de urletul unui cîine, de orice: însă noaptea părea pustie, suspendată, vrăjmaşă, şi urechile lui Biscione vuiau, parcă în aşteptare.

Lîngă uşă, s-a uitat în jur, aplecat, cu cosorul în mînă. L-a încercat o clipă în umbra zidului. Era rece, lama mare, încovoiată, dar mînerul neted de corn, rupt la cap, păstra căldura pantalonilor. Rîzînd, Biscione şi l-a trecut pe la gît, şi răceala lamei l-a înfiorat. Apoi l-a ridicat în aer cu braţ sigur. Dacă Preotul ar fi avut guşă ca a lui Gosto, i-ar şi fi retezat-o. Biscione şi-a amintit de ziua cînd tăiase în două şarpele acela. Ce lovitură. Şi cele două bucăţi nu conteneau să se zbată. Lui Biscione i-a scăpat un schelălăit.

A împins uşiţa. Era încuiată. « Lepădătura, nu are încredere în nimeni », a şuierat dîndu-se înapoi, şi a fugit la fereastră. Era larg deschisă. Biscione s-a aplecat şi i s-a părut că nu aude nimic, în beznă. Greierii strigau cît puteau. Altceva nu se auzea. « Dacă nu-l trezesc greierii, nimeni nu-l mai trezeşte. Numai dacă nu încep să strige beţivii. » Din întuneric s-a auzit un scîrţîit uşor — poate copacii în vînt —, şi lui Biscione i-a scăpat cosorul din mînă. L-a prins din zbor, aproape de pămînt, într-o încordare şi un geamăt: aplecîndu-se, îşi lovise fruntea de pervazul ferestrei. I s-a părut că totul se prăbuşeşte: noaptea, stelele, în întuneric. A căzut în genunchi, sub fereastră, şi a rămas prostit frecîndu-şi lovitura, gîfîind înăbuşit.

Nu s-a clintit nimic în încăpere. « Să dea Dumnezeu să nu mă fi auzit. » Apoi s-a ridicat din nou, ascultînd. A sărit pervazul ferestrei.

După ce a atins cu picioarele cărămizile reci, a înaintat pe dibuite, strîngînd din ochi ca să se obişnuiască mai repede. S-a oprit dintr-odată, ţintuit de un urlet nesfîrşit, în noapte, departe. Strîngînd cosorul, şi-a ascuţit privirea în întuneric. S-a întors spre fereastră. În penumbră a zărit primele cărămizi sub pervazul ferestrei, un scaun pe colţ, vag, dulapul. S-a întors: iată pata albă a patului. Şi-a ţinut răsuflarea şi a mai înaintat un pas. S-a aprins brusc becul şi lumina l-a inundat din cap pînă-n picioare.

Drept în pat, cu un picior jos, Părintele cu părul vîlvoi, se holba la el, cu o mînă încă pe comutator. Cămaşa lungă descheiată îi dezvelea piciorul osos, întins între cuverturile aruncate de-o parte, căutînd pardoseala. Şi-a ridicat stînga de pe piept şi-a întins-o spre Biscione care a vîrît, în grabă, cosorul în pantaloni.
— Ce cauţi, ucigaşule?
Biscione îşi arunca privirile în toate părţile ca să poată fugi şi să sară în curte, să scape în întuneric. Dar a simţit cosorul rece alunecîndu-i pe picior în jos, împiedicîndu-l să fugă.

— N-o să scapi, striga Preotul, sărind din pat şi zburînd în cămeşoiul alb, n-o să scapi cît oi trăi eu. Unde voiai să spargi? S-a aruncat asupra lui şi l-a zgîlţîit Biscione s-a răsucit, încercînd să scape. Stai aici. Stai aici. De la o noapte la alta ne facem mai hoţi. Ce ai la picioare? Biscione a încercat să se arunce la pămînt, strîngîd din dinţi şi mugind. Dar Preotul l-a smuls de jos cu un pumn şi, aplecîndu-se a ridicat unealta ce căzuse fără voie. Pungaşule, umbli la miezul nopţii cu cosorul la tine. Ce voiai să spargi aici cu ăsta? Te îndeletniceşti cu spargerile, ai?
— Eu nu vream să sparg la nimeni, a scîncit Biscione, apucat din spate, lîngă masă, unde căzuse gîfîind.

— Din două, una: cu cosorul ori faci o spargere, ori omori pe cineva. Pentru tine nu-i încă nimeni de omorît; ce căutai aici, înăuntru?

S-au uitat unul la altul orbiţi de lumina crudă: Preotul, chior, zbîrlit, în cămaşa aceea ce părea bătută de vînt; Biscione, gîfîind, moale ca şi pantalonii ce-l trăgeau la pămînt. S-au privit muţi. Pe buzele lui Biscione a fluturat un rînjet duşmănos. Preotul avea păr pînă şi în şanţul gîtului.

La rînjetul acela ochii Preotului au fulgerat. S-a scuturat ca de un fior. Şi-a rotit capul în toate părţile, pierdut. Apoi a ridicat ochii cu o privire dură, a schimbat mîna în care ţinea cosorul şi şi-a făcut o cruce mare, neştiind cum să-şi împreuneze, mîinile. Biscione stătea atent, cu fruntea plecată.

— Nu te mişca, i-a mormăit iute Preotul. Şi a fugit la fereastră şi a privit afară. Apoi a închis-o. S-a întors lîngă pat şi şi-a căutat izmenele. Nu te mişca, a repetat ameninţător. A aşezat cosorul pe noptieră; şi-a pus izmenele, trăgînd grăbit de ele, apoi şi-a căutat sutana. Şi-a petrecut-o foarte repede peste cap, scoţîndu-l repede ca să se uite la Biscione, care nu se mişca de lîngă masă, ci se sprijinea de ea şi urmărea fiecare gest al Preotului cu umbra aceea de dispreţ de mai înainte.
— Nu-i nimic de rîs, prostănacule, a spus Preotul, apropiindu-se de el, îmbrăcat.
Biscione s-a aplecat într-o parte ca şi cînd ar fi vrut să se apere de o lovitură.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

— Îngenunchează, a răcnit Preotul, ridicînd pumnul. Nesocotitule, îngenunchează, pentru că ai putea muri chiar în noaptea asta.

Biscione s-a lăsat să alunece la pămînt și și-a lovit genunchii de cărămizi. A văzut picioarele noduroase ale Preotului și, privind pe furiș în sus, ochii aplecați indignați.

— Mă căiesc Doamne Dumnezeule
— Mă căiesc Doamne Dumnezeule
— de groaznicul gînd ce-am avut
— de groaznicul gînd ce-am avut
— împotriva binefăcătorului meu
— împotriva binefăcătorului meu
— și îți mulțumesc că m-ai salvat
— și îți mulțumesc că m-ai salvat
— în nemărginita ta milă
— în nemărginita ta milă
— de moartea sufletului
— de moartea sufletului.

— Fă-ți semnul crucii acum și spune rugăciunea de pocăință.

Biscione și-a împreunat mîinile la piept, și-a aplecat capul și a început să murmure în sinea sa, cu evlavie. Preotul îi ținea brațul întins de-asupra capului, și-l urmărea. După ce Biscione a ridicat din nou capul, i-a făcut, sever, pe frunte, semnul iertării.

— Măcar atît, a spus gîfîind. Să sperăm că-ți este de folos. Sîmbătă te vei spovedi din nou cu ceilalți, ne-am înțeles? și atunci o să faci spovedania generală și-o să vedem ce ți se cuvine. Vei spune cinci *pater*, *ave* și *gloria*, în fiecare seară pînă sîmbătă.

Biscione se ridicase și se bătea cu mîinile împreunate peste brațe, privindu-l neliniștit pe Preot, care-și ștergea fruntea.

— Pe mine voiai să mă omori, vagabondule? Păi tu știi că numai cu gîndul, și păcătuiai de moarte? ! Să-i mulțumim lui Dumnezeu c-a vrut să mă salveze și să te salveze. Dar ce te-a apucat? Nici măcar tu nu știi. Toate astea numai pentru că nu te las să fumezi?

Biscione, tot neliniștit, l-a lăsat să vorbească, apoi a spus ursuz, privind pe fereastra întunecată:

— Sîmbătă nu mai sînt aici.

— Cum . . . ?

— V-am mai spus-o, Părinte. Eu plec de-aici.

— Unde vrei să te duci?

— Un loc, găsesc eu, dar aici nu mai stau.

— Dar unde vrei să te duci, vagabondule? Cu ceea ce ai făcut și ce vei mai face? Așa te căiești tu, așa-ți schimbi năravul? Dumnezeu te aude, ticălosule. Dacă nu te ține Părintele, cine vrei să te mai țină? Vrei cu adevărat să mori într-un șanț? Tocmai mîine, cînd începe strînsul recoltei și cu păcatul mortal în suflet? Potolește-te, Biscione, nu-ți ajută s-o ștergi: în fața mea ești iertat, dar Dumnezeu te cheamă să dai socoteala și să-ți schimbi viața.

— Plec, pentru că aici trăim ca animalele.

— Cum ca animalele?

— Ca animalele. Spuneți-le oricum lui Gosto și lui Rico, în fața oricui; dar pe mine, tîmpit și mort de foame în fața Profesorului nu trebuia să mă faceți. Eu muncesc la fel ca ceilalți, mai mult decît ceilalți pentru că nu sînt prost; dar cînd am terminat, am terminat, și vreau să mă odihnesc, cum se odihnește Profesorul și cum se odihnesc toți; și, dacă am chef, să fumez, să trec prin sat, după ce se termină ziua, ca toți lucrătorii. Mă căiesc pentru noaptea asta și nu voi mai face așa ceva, dar nu sînt atît de prost să mai lucrez pentru cine nu mă plătește.

— Biscione, a strigat Preotul, te-ai căit și te mai gîndești la răsplată? În felul ăsta te temi tu de Dumnezeu? la vîrsta ta?

— Eu nu voiam să fur nimic, a spus din nou Biscione, și dacă sînt tînăr nu este vina mea. Lucrez ca oricine, cînd e vremea, și vreau să mi se plătească atît cît mi se cuvine.

— Dar pentru ce mănînci, pentru locul unde dormi, pentru ce pui pe tine, nu te crezi plătit cît trebuie?

— Nu că n-ar ajunge. De mîncare le dați și lucrătorilor. Și le dați să bea și un rachiu, și nouă nu ne dați. Dormitul nu costă. Și pantalonii vi-i dau gata rupți, din milă. Rico fiind mai scund intră de două ori în ei și a trebuit să-i taie. Eu nu sînt mulțumit.

Preotul s-a dus încet spre fereastră și a deschis-o. În căldura sufocantă a pătruns adierea proaspătă a nopții. În curte dreptunghiul de lumină s-a prelungit incert, în respirația ușoară a nopții, înfiorată de bufnituri și triluri îndepărtate.

— Ascultă Biscione, tu ești un nenorocit; nu ai pe nicăieri o famlie, nu ai pe nimeni, vii de la spital. Nu te gîndi acum la Profesor. Voi nu sînteți copiii domnilor care vin la repetiție. Aici găsiți o casă, învățați o meserie, aveți sub ochi un exemplu bun. De ce nu te mulțumești? De ce nu-i mulțumești lui Dumnezeu? Crezi, poate, că în altă parte ai găsi de lucru, la vîrsta ta, fără ajutorul nostru? Nenorociri, ai găsi, vicii și ispite. Ceea ce știi să faci ai arătat în seara asta. Ai amenința pe altcineva, care te-ar lua în serios, de data asta.

— Lumea este plină de oameni care amenință și se fac respectați. Cînd cineva este răsplătit, nu îngăduie să fie ispitit.

— Vezi, Biscione, tu, din nenorocire, nu ești prost, dar Dumnezeu ți-ar fi făcut un bine dacă te-ar fi făcut din naștere idiot. Pentru munca la cîmp este un noroc să fii sărac cu duhul și să-ți vezi de-ale tale, mulțumindu-i lui Dumnezeu pentru puținul bine ce-l ai . . .

— Nici dumneavoastră, Părinte, nu sînteți idiot, și nu există doar munca la cîmp.

Preotul s-a apropiat străpungîndu-l cu privirea.

— Ce alte munci?

— E unul din Piana ce cîștigă patru lire pe zi îngrijind caii celor care fac întreceri în piață. Puțin fîn dimineața și seara, și să-i ducă la adăpat. A hotărît deja să se ducă cu ei la Alba.

— Uite cum își vîră diavolul coada, a răcnit părintele. Caii circarului, toată ziua să colinzi, să te duci la Alba, să trăiești ca un țigan . . . Da, trebuia să mă gîndesc că de acolo venea . . . Astea sînt sărbătorile și urmările lor. Ei ți-au dat sfatul cel bun de mai înainte? Te-ai căit ca și mine, te-ai căit. Vagabondule. Și mai îndrăznești să-mi vorbești de răsplată. Dar răsplata și-o ia cine muncește, nu cine bate drumurile, cîntînd și dansînd. Și de-ar fi numai asta. La ce alte minuni te-au mai făcut să speri?

— Minunile le faceți dumneavoastră, Părinte. Cine vorbește de cîntat și de dansat?

— Dar, vagabond nenorocit, tu știi că toți ăia sînt fugiți de-acasă și răufăcători? Dacă cu viața pe care o duci aici ești atît de ticălos, ce-o să te faci cu indivizii ăia?

Preotul dădea din mîini congestionat, acoperind cu vocea lui un urlet de cîini și de bețivi care izbucnea în acel răstimp dincolo de copacii de pe șosea. Și Fido

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

începuse să latre și să-și zdrăngăne lanțul legat pe sîrmă de gard. Deodată Preotul a alergat la fereastră și a privit cu atenție afară. A bombănit o vreme, cu voce răgușită, și s-a întors din nou spre Biscione, dînd puternic din cap.

— Iată roadele acestui trai, a spus acru, cu voce mai înceată. Asta e tot ce vrei să faci tu? Stofă ai avea, sigur că da. Dar să fii atent că numai cei șmecheri se lasă duși de nas de cei și mai șmecheri. N-ai fi tu primul pe care-l pun să muncească din răsputeri și, cum a trecut sărbătoarea, te aruncă în stradă, fără să-ți dea un ban.

— Oriunde e greu să capeți ce ți se cuvine, și pentru asta nu cer decît să fiu trecut la jumătate de zi muncă. Jumătate plata pînă la culesul viei, de mîncare și de dormit. Pentru că sînt tînăr. La semănat ne înțelegem din nou. Duminica liberă și îngăduința de a ieși cînd nu ne presează munca.

Biscione se uita drept în ochii Preotului și-și ținea mîinile vîrîte sub brîu, pe burta goală.

Preotul a spus iute:

— Îți dau duminica, dacă ceri să te fac părtaș la semănat. Dar mai întîi s-auzim ce spune și Starețul.

— Duminica fără plată este ca liturghia fără vin. Iar Starețul sînteți dumneavoastră. Sînt prea tînăr ca să mă fac părtaș. Asta înseamnă că sîmbăta mă spovedesc la dumneavoastră.

Preotul și-a troznit degetele.

— Acum e vremea să ne culcăm, Biscione. Vom vorbi despre asta cu Starețul. Lucrurile astea nu se pun la cale noaptea și nu pot . . .

— Ori ziua, ori noaptea. E deajuns să cădem la învoială. Asta înseamnă că eu am fugit și m-am întors la strînsul recoltei fiindcă era nevoie de brațe de muncă și m-ați luat cu ziua. Ca să mă scăpați de ispite. E ceva care nu merge?

Preotul s-a dus încet să ia cosorul de pe noptieră și s-a întors din nou lîngă masă.

— Biscione, nenorocitule, ai merita să-ți dau cu el în cap. I l-a întins, spunînd: Du-te să te culci, și pune-l la loc.

— De acord, Părinte, și și-a vîrît lama la brîu. Apoi s-a întors, a privit în jur, și a revenit hotărît lîngă masă. Dar asta este o liturghie fără vin, Părinte.

— Ce e?

Biscione a rînjit:

— Înțelegerile încheiate cu un pahar sînt cele mai bune.

Și nu s-a clintit.

— Vagabond nenorocit, a răbufnit Preotul. La ora asta. Tocmai tu nu te-ncrezi? Dar s-a dus la dulap și a scos o sticlă și un păhărel. S-a întors la masă și a turnat vin, negru. Dă-l peste cap, pentru că eu mîine țin liturghia. Și e trecut de miezul nopții.

În vreme ce Biscione sorbea, dinspre fereastră a răsturnat un alt urlet și lovituri de picior în gard, pe care urletele înebunite ale lui Fido de-abia le acoperea.

IV.

De la măsuța de fier la care se așezase, Profesorul a ascultat cum se stinge zăngănind ultima melodie de dans în piață, mai vibrîndă și zgomotoasă ca oricînd. Bubuitul tromboanelor a acoperit șuierul clarinetelor, a scos din minți cimbalele, trompetele s-au adunat și s-au desfășurat într-un țiuit sfîșietor, și totul a tăcut pe neașteptate, într-un zvon șoptit și sfîșietor, de parcă glasul melodiei, ajuns la apogeu, s-ar fi prăbușit la pămînt, zbîrnîind.

În noaptea răcoroasă înmuiată de vin a reînceput forfoteala clienților. În încăperea mare, clocotind de vorbe, te sufocai. Pe lîngă zbierătele ce cutremurau perdelele groase de fum, te trăznea și sudoarea. În jurul meselor flecăreau grupuri de căruțași cu brîie de lînă roșie, țărani bătrîni cu părul căzut peste ochi, tineri îmbrăcați aiurea, cu pahare în mîini, buze sugătoare, izbituri cu palma în mese, urlete, cărți aruncate, pîraie de vin. Afară era sărbătoare, ce Dumnezeu.

La locul său de lîngă ușă, Profesorul se răcorea lipindu-și mîna de sticluța goală de bere, cu zîmbetul lui îmbufnat, sprijinindu-se de perete. Printre penumbre și spinări, plutea chelnerița ursuză. Era o femeie vînjoasă, cu oase mari și cu șolduri puternice, care, turnînd vinul din sticle sau damigene rupte, avea pe gură o grimasă de dispreț, de parcă vinul și sărbătoarea și totul ar fi fost dezgustător. Îi săltau șoldurile ori de cîte ori își îndrepta corpul și Profesorul făcea ochii mici.

De partea cealaltă a ușii, afară, unde Profesorul vedea cum cade lumina roșietică a lămpii agățate în arhitravă, începuse o ceartă între doi țărani cu voci apăsătoare. Nu se mișcau: se auzeau doar, în zumzetul nedeslușit de trompete și de strigăte și imensul tropăit interminabil, răsunînd insultele înfundate, obositoare, precum gîfîitul unei perechi de boi. Au continuat o vreme, încăpățînîndu-se, printre chemări îndepărtate ce se căutau, și bufnituri, pînă cînd chelnerița s-a arătat în prag și a început să-i ocărască, cu o voce ascuțită, ca să-i alunge în altă parte. Atunci s-a lăsat o mare liniște, în care numai glasul mînios al unei trompete s-a ridicat cine știe de unde, și cei doi țărani, dînd-o la o parte pe chelneriță, au intrat împleticindu-se, și gravi, braț la braț, au ochit o masă în fundul încăperii.

Chelnerița a rămas o clipă în ușă, cu șoldul la două palme de obrazul Profesorului, întinzînd gîtul în lumina roșie, privind spre penumbra albită de flăcările legănate ale lămpii cu acetilenă. Și-a scos și Profesorul capul, ca să tragă cu ochiul printre șold și ușorul ușii, și chelnerița s-a aplecat ursuză și i-a privit mîinile, încruntîndu-se și bombănind:

— Scuzați-mă.

— Mă lăsați fără aer, a bolborosit Profesorul

— Nu aerul lipsește, a replicat chelnerița, întorcîndu-se spre locul de unde o chemase cineva.

Odată cu lăsarea nopții, huruitul de-afară se făcea mai puțin asurzitor. Doar vreun bubuit pierdut de muzică își mai ridica glasul în forfota muribundă, și reanimînd-o murea. Dar se stingeau lămpile și piața se golea. În depărtare, pe potecile colinelor, începeau să se audă chemări nesigure, plutind în vînt. În încăpere era mai puțină lume și mai mult fum și mai multă acreală de vin și o vorbărie surdă.

Profesorul își aprinsese pipa, vîrîndu-și-o între dinții sănătoși, și privea fiecare lucru prin fumul acela, cu ochii micșorați. Chelnerița venise să stea de cealaltă parte a ușii, întoarsă spre stradă, aruncînd priviri neliniștite la fiecare tîrșîit, cu o mînă pe genunchii puternici. Grimasa ei erau riduri de oboseală.

La un moment dat s-a luminat într-un zîmbet. La ușă apăruse o altă femeie, înfășurată într-o manta lungă pînă la pămînt de culoare închisă care se strîngea sub sîn, cu chipul blond înfierbîntat și răvășit.

A șovăit în prag și i-a zîmbit chelneriței.

— Adele, a spus.

Trăgîndu-și genunchii Adele a lăsat-o să treacă printre ea și masă, ca să se așeze la colț.

— S-a terminat, a suspinat blonda, lăsîndu-se moale lîngă perete cu ochii închiși. Sînt mai obosită decît un cal.

Adele zîmbea, un zîmbet uscat.

— Parcă eu nu sînt! a spus fără să-și miște buzele. După aceea s-a ridicat să plece, și s-a oprit la ușă căutînd afară cu privirea.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

— Nu-i nici o grabă, Adele, în seara asta n-am poftă nici de lapte. Peste tot miroase, în seara asta; ce duhoare e aici ! Strigă şi put ca animalele. Ele cel puţin nu ştiu să se spele.

În vreme ce-şi întindea picioarele sub masă, i-au apărut pantofiorii roşii şi, alunecîndu-i o parte a mantiei, ciorapul roşu, care se întindea mult pe corp pînă la sîn. Surprinsă aşa, cu vălul căzut, părea goală, o falsă goliciune fără viaţă.

— Îl aştepţi mereu, Adele? a întrebat-o fără suflare, privind aiurea în fum.

Adele s-a întors însufleţită.

— Mă întreb cum alteori sare din car de cum se lasă seara, şi-mi aţine tot timpul calea, se aşază acolo unde sînteţi dumneavoastră, şi mă ţine pînă cînd casc de somn şi-l ascult, mîncînd şi rîzînd, pînă se face ziuă, şi dacă m-aş lua după el, am şi dansa . . .

Blonda asculta, muşcîndu-şi buza de jos, ridicîndu-şi bărbia necăjită.

— . . .Vine ziua Sfîntului Rocco, şi nu-l mai văd. Trece repede, beat, în căruţa sa, colindă prin toate cîrciumile din vale, doarme sub cerul liber, dar cît timp ţine sărbătoarea şi există o cîrciumă, pe-aici nu trece nici dac-ar muri. Peste tot se duce să bea, numai aici nu. Nu-i trece prin cap că eu tot îl mai aştept. Dar mă întreb şi eu: vinul nu e la fel peste tot? Ce i s-ar întîmpla de-ar veni aici? L-ar costa mai puţin.

— Nici un bărbat nu se uită la cît cheltuieşte, cînd vrea să se distreze. Şi nu le place vinul de-acasă. De nu s-ar întoarce nici dimineaţa, cînd nu îndrăznesc să se-arate, îi doare capul şi ne vorbesc smiorcăindu-se. Sîntem nişte proaste că le dăm să bea şi cafeaua.

— Nu l-am luat încă de bărbat şi nu pot să-i poruncesc, a mormăit Adele. Dar dacă vine şi ziua aia, cafeaua i-o macin în cap vagabondului ăluia. În şanţuri o să doarmă cu mine.

Cealaltă abia a zîmbit.

— Crede-mă pe mine, că sînt păţită: dacă acum îi mai este ruşine şi se duce în altă parte să bea, odată însurat n-o să-i mai fie.

Blonda şi-a deschis mantia şi i-a fluturat pulpana prin faţa obrajilor supţi. Vîrîtă în roşul acela spălăcit, cu părul vaporos care se mişca la gestul ei, cu buzele prea rujate ţuguiate ca să sufle, părea o întruchipare de almanah şi unele grupuri din încăpere o fixau, apropiindu-şi capul, şi şuşoteau. Pufăind în pipă cu capul într-o parte, Profesorul nu contenea s-o privească pe furiş şi să asculte, şi să-şi înghită discret saliva.

— Pentru mine Sfîntul Rocco e tot anul, a oftat blonda. Şi tot timpul sîntem prin şanţuri, pe drumuri, într-o căruţă care hurducă prin ploaie. Căruţaşul tău, cel puţin, umblă singur şi tu îl aştepţi cuminte. Nu eşti silită să-l urmezi zi şi noapte, şi să nu cunoşti pe nimeni, nicăieri, ca noi, şi să ai drept tovarăşi două fiare puternice, care toată ziua se murdăresc şi mănîncă, se murdăresc şi mănîncă, şi trebuie să le cureţi şi să le dai de mîncare, că altfel se îmbolnăvesc şi nu mai avem nici noi ce mînca. Nu se gîndeşte decît la animalele lui, şi dacă plouă trebuie să ieşi să le acoperi cuşca, dacă nu ai bani trebuie să faci rost pentru ele, dacă aş naşte un copil l-ar mînca ele. . .

Profesorul n-a clipit.

— . . .Şi aş trece totul cu vederea dacă n-ar fi duhoarea asta, a continuat oftînd. De şase ani nu am parte decît de duhoarea asta. Şi peste tot oamenii put: muzică, gălăgie, feţe roşii de beţivi, oameni care cască gura, care strigă, care beau. Dacă e vară, miros de sudoare, dacă e iarnă miros de grajd. În unele nopţi şi-n pat simt mirosul ăsta. El mi-l aduce; el care, de cum ne-am oprit, aleargă să-şi umple burta cu vin, să se frece de toţi, şi-şi petrece foarte bine nopţile prin şanţuri, i-a intrat în piele mirosul ăsta de animal sălbatic, pute mai rău decît leul. . .

Adele se repezise la uşă auzind huruitul zgomotos al unui car şi blonda continua să vorbească întoarsă spre Profesor:

— . . .Nu înţeleg cum de mai reuşesc să dorm noaptea lîngă el; aş putea foarte bine să dorm în cuşcă, dar acum probabil că put şi eu la fel. Bunăoară, de ce am venit aici, acum, de ce? A privit în jur cu ochii larg deschişi. Vin şi sudoare. Nu sînt decît beţivi. Dă-mi lapte, Adele. Put şi eu, put.

Profesorul şi-a bătut pipa de fundul palmei şi şi-a şters fruntea, fără să răspundă.

Adele s-a întors de la uşă şi a privit-o pe blondă, cu gîndul aiurea.

— A trecut, a spus într-un suflet.

— Cine? Oh, căruţaşul tău. Vezi, aşa e.

— Dar erau patru inşi şi biciuiau calul. S-au şi îmbătat şi se duc să mai bea ceva.

Blonda i-a luat mîna care-i înţepenise pe masă, şi i-a spus fără să se tulbure:

— Consolează-te, Adele, al meu, pe care l-am luat de bărbat, i-a părăsit chiar şi pe ei, astă seară, la mijlocul spectacolului. A trebuit să-i biciuiesc eu. Mi-am vărsat focul. Mi se părea că-l bat pe el, şi că mă răzbun pe toată mizeria asta. Cine ştie în ce hal mi se întoarce mîine dimineaţă; în satul ăsta voi, femeile, nu vă spălaţi. Hai, du-te şi adu-mi laptele, mai bine.

După ce Adele se îndepărtase furioasă, Profesorul şi-a dres glasul şi a spus:

— Dar nu vă e cald în maioul acela?

Blonda l-a privit pe sub gene, şi-a descheiat mantia, şi-a lăsat ochii spre sîn, şi a răspuns:

— Aţi vrea să umblu fără el?

După un răstimp Profesorul a spus din nou:

— Nu mi se pare că dumneavoastră aţi mirosi rău.

— Ce ştiţi dumneavoastră? l-a întrebat blonda.

După ce Adele s-a întors cu o ceaşcă mare de lapte, blonda a întrebat-o somnoroasă:

— Domnul ăsta te-a pipăit vreodată?

Adele s-a uitat cu răutate la Profesor care se holba la ea, şi arătîndu-şi dinţii ca un cal a strîmbat din gură:

— Ăla? E Profesorul: stă la călugări.

Blonda, făcînd ochii mari, în timp ce-şi bea laptele, şi-a acoperit cu ceaşca o umbră de grimasă.

— Voiam să fiu sigură, a spus grav după ce a terminat de băut. Apoi şi-a pus mantia pe umeri.

— Domnule, acuma dacă doriţi, să ieşim să luăm aer. Cu maioul ăsta îmi este într-adevăr foarte cald.

V

Preotul a stins lumina şi a ieşit în curtea întunecoasă. Sub copacii care ascundeau şoseaua, l-a auzit pe Fido schelălăind, şi lanţul smucit îi vibra pînă-n creieri. L-a chemat cu un fluierat uşor şi cîinele, catapultă neagră, i s-a aruncat cu labele pe burtă, gudurîndu-se.

— Cuminte, Fido, a murmurat Preotul. Şi în tine a intrat diavolul. Fii cuminte, în nopţile astea trebuie să stai acasă.

Fido, frecîndu-se de mîna lui, îi întindea gîtul ca să fie dezlegat şi chelălaia de nerăbdare. Preotul i-a dat labele jos şi s-a desprins, spunîndu-i din nou:

— Fii cuminte. Stai de pază şi dă tu exemplul cel bun.

Smucind lanţul, Fido încerca să ajungă din urmă umbra întunecată care pleca, şi pe jumătate sugrumat, căzînd din nou, zvîrcolindu-se, scotea lătrături stinse.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Preotul s-a dus la fereastra șurii și a căutat pe dibuite felinarul. L-a aprins, aplecîndu-se pînă la pămînt, și după aceea s-a îndreptat cu mîna întinsă, aruncînd pe neașteptate lumină în încăperea mare, peste saltelele de paie. Umbre mari au început să joace și un amestec acru de ierburi uscate, îngrășăminte și sudoare, l-a împroșcat pe Preot în față. « Nu s-au spălat, mîrlanii. » Trupurile pe jumătate goale, descoperite, tremurau galbene și turtite. Rico dormea ghemuit și răsucit, cu fața la saltea cu cotul întors ridicat în sus. Gosto, cu pantalonii descheiați pe burtă, cu fața la tavan și gura căscată, scoțînd un șuierat bolborosit din gușa umflată și vineție, ca o țîță menită să-l sufoce. Pe ultimul culcuș, Biscione stă întins pe o coapsă, tot în pantaloni, cu pleoapele strînse, încrețite din pricina luminii. « Ăla doarme acum cum dorm și eu », a bombănit Preotul. Pentru prima dată și-a dat seama că pe obrajii lui Biscione apăruseră pete roșii de tuleie. Sau poate că era răsfrîngerea luminii.

A ridicat felinarul trecînd cu privirea peste saci, peste știuleții uscați, peste tăișul coaselor îngrămădite în colț, și a ajuns pînă la el, în nemișcarea nopții, sunetul potolit al unui cîntec, de la vreo fermă îndepărtată, o voce gravă și viguroasă ce n-a tulburat tăcerea și s-a stins încet, încet pierzîndu-se. Acela cel puțin petrecea singur de Sfîntul Rocco.

Scuturîndu-se, Preotul a lăsat jos felinarul și s-a întors spre grajd. În aripa crucișă a fermei, sub fînar, se ridica zidul scund alb și gol, al grajdului. Preotul a dat colțul și, ridicînd felinarul, a împins lemnul mîncat al portiței.

Totul era liniștit, în penumbra adîncă. Cei doi boi rumegau întinși în voie pe fîn, dincolo de prag. Abia și-au mișcat urechile la ivirea neașteptată a luminii, și au continuat să privească în gol, boturile lor mari mișcîndu-se în ritmul egal și liniștit al mandibulelor.

Preotul a așezat felinarul pe fereastra joasă. Dincolo de gratii cercul de lumină a dat la iveală pămîntul tare al bătăturii, ici și colo pătat și întunecat de udătura de mai înainte. În loc de duzi bătătura era străjuită de un zid de beznă.

Cu furca în mînă Preotul a venit pînă în prag și l-a îmboldit pe bou în spinare. Animalul a întors capul, liniștit, cu un clinchet de lanțuri. Atunci Preotul l-a împuns cu furca, din nou, ca să-l scoale; icnind, pufăind și lovindu-și botul de iesle, boul s-a ridicat pe genunchii din față, apoi, dînd din coadă, și-a înălțat coapsele mari, pline de noroi.

— Îngălatule, a spus Preotul. Ești mai murdar decît băieții ăia.

Opintindu-se în prag cu piciorul gol, a băgat furca în fînul de lîngă copite, unde paiele erau frămîntate, și a luat o grămadă negricioasă. Apucînd coada cu amîndouă mîinile, s-a dus spre butoiașul din spate și a aruncat ce era în furcă, cu un suspin de ușurare. S-a întors din nou cu o furcă de paie pe care a aruncat-o și a așezat-o sub bou. Îndată ce Părintele isprăvise treaba, animalul fără să contenească să dea din madibule și-a îndoit picioarele și s-a așezat din nou. În toată vremea asta, celălalt bou a privit în gol, mestecînd într-una.

În căldura sufocantă Preotul s-a dus pînă la fereastră, și a stins felinarul și s-a uitat afară printre zăbrele, în noapte. De pe întinderea vagă a bătăturii se înălța, amestecîndu-se cu întunericul, duhoarea pe care aerul proaspăt al nopții n-o risipise încă. Începea atunci să cadă roua, și ea trebuia să îmbibe terenul întărindu-l fără să-l crape. Neliniștit Preotul a aruncat o ultimă privire la masele șterse ale boilor care abia se desprindeau din umbră și, apropiindu-se de ușa cea mare, a tras bara care ținea obloanele, și s-a strecurat afară. Nu făcuse decît un pas ca să încerce cu piciorul spațiul bătătorit, cînd a zărit, în lumina nesigură a stelelor, o făptură omenească ce se mișca la marginea gunoiștii, căutînd cărarea.

— Cine-i acolo? a exclamat.

După o clipă de tăcere umbra neclintită a spus:

— Nu-i chip să vă păcălească cineva, Părinte, eu sînt.

Și a sărit jos, în bătătură. Călcînd cu picioarele peste locul bătut, s-a apropiat sprinten ieșindu-i în față Preotului care abia a apucat să-i strige:

— Pe margine, Profesore, dar acesta, într-o clipă, a fost lîngă el.

— Nu-i nimic, a spus Profesorul, lipăind. Noroi, escremente și rouă, sînt elementele nopții.

— Ba este, a bombănit Preotul, că-mi stricați munca cu pantofii. La ora asta colindați? Vă credeam de mult în pat.

Profesorul s-a uitat la toate cîte erau în jur, trăgînd aerul pe nări. Și-a înălțat capul spre cerul negru și a inspirat din nou. A privit umbra întunecată a Preotului care pornise spre fereastra grajdului. A auzit sfîrîitul unui chibrit și la luminița neașteptată l-a văzut pe Preot intrînd în bătătură, protejînd cu mîna flăcăruia tremurîndă a chibritului; și aplecîndu-se spre pămînt, îndepărtîndu-și cu piciorul gol sutana, ca să cerceteze cum e terenul.

— Și dumneavoastră petreceți seara sau dimineața, Părinte? a îndrăznit să-l întrebe cu o veselie vibrantă în glas.

— Dumneavoastră mi se pare că ați petrecut toată noaptea, a bombănit răspunsul. Puțina lumină s-a clătinat disperată, și pierind, bezna s-a strîns în jur și mai neagră.

— Nu v-ați dus să vă culcați? s-a repezit vocea ridicîndu-se iar.

— Prea mare hărmălaie de bețivi și de sărbătoare, prea mult cîntec de greieri, prea multă căldură, a venit agitat răspunsul. Apropo, a spus din nou, nu mi-am dat seama că greierii au tăcut și că s-a făcut aproape frig: oare ce-i asta?

— E că au și venit zorile, i-a lămurit Preotul venind lîngă el.

— Oare? Ce repede trec nopțile de vară.

— Mai ales în ziua de Sfîntul Rocco. Așa spun și lucrătorii care adorm dimineața pe ogor.

— În ceea ce mă privește nu mi-e somn de loc și sînt foarte treaz. Nu mai mi-e somn și mi se pare că am descoperit că noaptea îmboldește toate simțurile.

— De-asta se obișnuiește să se doarmă noaptea.

— E un păcat, Părinte.

Acum deslușeau amîndoi în noapte contururile întunecate ale lucrurilor. Sprijinindu-se de peretele pietros al grajdului aveau în față întinderea joasă a bătăturii întunecate în fund de zidul primului ogor ridicat pe care duzii, negri, îl străjuiau. Dincolo de duzi, colina imensă, ce se înălța, se arăta doar ca un gol de stele, ca o rană a cerului, pustie. O pală de vînt agita, excitant, mirosul aspru al nopții, și frunzele îl însoțeau supuse, șoptind.

— Eu mă așez aici, a spus Profesorul. Aștept zorile. Și și-a vîrît pipa în gură, sprijinindu-se de pompa de apă. Oricum nu mai pot să întîrzie.

Preotul umbla încolo și-ncoace prin mijlocul bătăturii, preocupat să încerce cu tălpile goale umiditatea persisitentă a unor porțiuni.

— Dacă soarele de dimineață găsește bălțile astea, mormăia printre dinți, mi le sparge ca pe sticlă. Blestemații ăia de băieți, în loc să-l întindă l-au adunat la un loc. Și-și sugea degetul mare, scuipîndu-l repede și ducîndu-l în sus ca să cerceteze adierea.

— Ce pace în noaptea asta, se auzea glasul Profesorului din fum. Nu ponegriți, Părinte.

— Blestematul de Biscione.

— Dar dumneavoastră, Părinte, care vedeți întotdeauna zorile, de ce nu mi-ați spus cît de frumoase sînt aceste ore de noapte? Atît de misterioase și de liniștite. E o altă lume. Toate lucrurile au alt chip și totul viețuiește în taină. Se întîmplă lucrurile cele mai neașteptate. Chiar și numai dacă respiri, te bucuri. Simți cum te mîngîie

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

întunericul, mirosurile, tăcerea. Te simţi mai mare, şi în bine şi în rău. Te simţi bine şi singur, şi alături de cineva. Pînă şi duhoarea asta îţi face plăcere, e proaspătă şi călduţă, e viguroasă, e omenească. Cînd te gîndeşti că noaptea se fac crimele. Ce absurdă e lumea. Noaptea se poate întîmpla orice.

— Nu ştiaţi asta?

— Abia acum îmi amintesc că ştiam asta de cînd eram copil. Dar atunci îmi era frică de întuneric.

— Ştiţi ceva, domnule Profesor, a spus Preotul proţăpindu-se în bătătură, mi se pare că aerul proaspăt are asupra dumneavoastră efectul pe care-l are şi vinul. Pînă ieri v-am crezut abstinent.

Profesorul s-a uitat o clipă la pipă, apoi a scos un hohot răguşit.

— De fapt, a bolborosit, scuipînd, un vin am băut eu, vinul care se bea numai noaptea... vinul cugetării, a adăugat privindu-l. Sînt mulţumit că sînt pe lume, Părinte, a spus din nou, pe neaşteptate, ridicîndu-şi faţa şi scuturînd pipa. Dumneavoastră nu aveţi niciodată mulţumirea asta?

— Nu de Sfîntul Rocco, din tot anul, şi dacă-mi cereaţi sfatul, vă spuneam să nu căutaţi pacea şi tihna în noaptea asta. Unde dracu le-aţi găsit?

Profesorul a scuipat în pămînt.

— Nu le-am căutat, au venit singure la mine, a spus încet şi convins, şi pe faţa care-i răsărea în revărsatul zorilor a trecut o strîmbătură de orgoliu.

Preotul a ridicat din umeri. După aceea şi-a întors capul nerăbdător spre colina care se ivea neagră pe cerul palid, şi s-a uitat iar să vadă ce-i cu vîntul.

În româneşte de MARA PAŞCA CHIRIŢESCU

sentirla come viva in quel silenzio.
Davvero mi ha tremato fra le dita
alla luce improvvisa ch'è sprizzata
fuor della canna. Fu come lo spasimo,
l'ultimo strappo atroce di chi muor
di una morte violenta. L'ho riposta
allora, ancora calda, entro la tasca
e ho ripreso la via. Così, andando,
fra gli alberi spogliati, immaginavo
il mio ultimo tremendo che darò
nella notte che l'ultima illusione
e i timori mi avranno abbandonato.
e me l'appoggerò contro una tempia
per spaccarmi il cervello.

Saluti Pavese.

P.S. Scrivi spesso, spendi poco e attento
alla salute.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

ÎNTÎIUL MARIN PREDA

@Asociatia Ziaristilor Independenti din România

GEO ȘERBAN

Obsesiile artistului tînăr

Acum patruzeci de ani, în Bucureștii năpădiți de neliniștile și vitregiile materiale cauzate de război, cîțiva tineri — ispitiți de demonul literaturii — îndrăzneau să sfideze împrejurările, să se împotrivească atrofierii și umilirii spiritului. Confuziei valorilor sub presiunea unui propagandism deșănțat, abdicării de la exigențele artei, ei îi opuneau credința de a găsi, mai sigur împreună, soluțiile convenabile propriei afirmări. S-au întîlnit cu prilejul apariției efemere a revistei « Albatros », dar abia după reducerea sa la tăcere de către cenzură, s-au impus atenției ca un grup distinct, constituit prin opoziție la atmosfera saturată de filistinism. Deși gestul refuzului lua, de voie-de-nevoie, formele unei boeme adesea ostentative, factorul catalizator rămîne anticonformismul inteligențelor ultragiate, decise să nu se lase amăgite. Emana din atitudinile grupului ceva scenic, incitant, după cum rezultă din notele intime păstrate de la Miron Radu Paraschivescu, pe atunci responsabilul paginii literare a ziarului « Timpul », unde i-a și adăpostit pe cei mai înzestrați dintre exponenții « Albatrosului ». În primăvara lui 1942, *Jurnalul unui cobai* (titlu sub care s-au publicat fragmentar, însemnările lui M.R.P. în « Luceafărul » din 1969) înregistrează, de-a dreptul euforic, contactul cu unul ori cu mai mulți membri ai grupului. « Ultima și cea mai mare din bucuriile mele », consemna la 13 februarie, drept concluzii la repetate conversații cu Geo Dumitrescu. La 16 martie, și mai apăsat: « Astă seară, în redacție, o adevărată conspirație a « Jegoșilor »: Geo, Tiberiu, Bărbulescu, Marin Preda și — colac peste pupăză — Stelaru. Care de care mai poet, care de care mai inspirat, cu un munte de tinerețe în ei, plini de aurul talentului și de sărăcie. Îmi sînt dragi și-i admir. Și mă simt, mereu, una cu ei »

Paradoxal, între cei învestiți total cu creditul admirației, Marin Preda nu publicase încă nici un rînd. Pe semne că în preajma consemnării lui M. R. Paraschivescu, se va fi petrecut *momentul revelației* relatat mai tîrziu chiar de cel în cauză, în *Viața ca o pradă* la capitolul 37. O scurtă proză a sa, ajunsă în mîinile șefului paginii literare de la « Timpul », fusese de ajuns spre a-l descoperi celorlalți și lui însuși. M.R.P. dă personal paginilor o lectură publică, fascinat de efectul surprinzătoarei originalități stilistice, decizînd pe loc trimiterea la tipar, cu recomandarea expresă către autor: « Domnule, debutezi. Scrie! Dat tot așa, deastea... Să nu scrii altele, cel puțin o vreme... Mai tîrziu lărgești aria, te privește, dar pentru început e bine așa, să te ții de acest filon ».

Filonul

În două numere consecutive ale « Timpului », miercuri 15 aprilie și joi 16 aprilie 1942, cititorii paginii a doua au putut lua pentru întîia oară act de existența prozatorului Marin Preda, autorul unei schițe intitulate cam agresiv: *Pârlitu'*. Pentru eventualitatea că o singură apariție ar fi trecut neobservată, urmară, în ritm aproape metronomic, lună de lună, altele: la 23 mai *Strigoaica*, la 4 iunie *Calul*, la 7 iulie *Salcîmul*, la 5 august *Noaptea*, la 22 septembrie *La cîmp* — toate turnate parcă dintr-o respirație, cu mijloace extrem de economicoase, cristalizări ale unei experiențe lipsite de sentimentalism și cu o viziune detașată a relațiilor dure din lumea țărănească. Asprimea faptelor era, totuși, atenuată pe măsură ce se împlineau comportamente, impulsuri, gesturi mocnite, atmosfera colectivă țesută din amenințări și așteptări misterioase, o imprevizibilă punte între uscata realitate și tărîmurile fabulosului, abia sugerat, exact cît să împingă închipuirea lectorului din sfera acelor « cazuri » izolate, crispate-dramatic, înspre descifrarea unei umanități marcată inconfundabil de îndelungile confruntări cu propriul său destin.

Este o adevărată performanță pentru Miron Radu Paraschivescu de a fi identificat « dintr-o ochire » unicitatea *filonului* și de a-l fi ambiționat pe tînărul de nici douăzeci de ani să-l exploreze destoinic. Motivarea furnizată în amintirile lui Marin Preda nu pare suficientă: « A continuat lectura cu numeroase pauze ca să ne explice subtilitățile de limbaj, dialogul, intervențiile autorului, care, a, ha, ha, era acolo, cu pîrlitu-ăla, îl auzea vorbind, vorbește ca el.... a, ha, ha... » Vivacitatea verbală, instinctul prozatorului de a se disimula în replicile personajului fac, într-adevăr, autenticitatea acestei bucăți de debut, și aveau de ce să-l încînte pe M. R. P., chiar să-l ridice pe culmile deliciului sublimat în hohotele participative. Însă mai era ceva, dincolo de adeziunea veselă, o anume coincidență de undă, făcînd posibilă intuirea capacității noului prozator de a deschide spre viața țărănească o perspectivă inedită, epurată de clișee și în stare să zdruncine snobismele sclifosite ori fals rafinate, prin acea violentă îndreptare a atenției către sat și valorile lui nealterate. Întîmplător sau nu, în zilele debutului lui Marin Preda, M.R.P. cutreiera cătune moldovenești dintre Tutova și Fălciu, pentru a publica apoi în « Timpul » (între 1—17 mai) o suită de reportaje, inaugurate cu o patetică pledoarie: « Pîinea, această realitate primară și ultimă, pentru care se poartă războaie și se nasc revoluții, noi o avem odată cu pămîntul nostru. Nu știm cît și cum se va fi oglindind ea în mintea orășanului, a citadinului modern, — dar e sigur că de ea atîrnă totul. Ea singură, pîinea aceasta denumită « cea de toate zilele », păstrează nestricate raporturile noastre cu lumea elementelor. Cu pămîntul, cu apa și cerul. La izvoarele pîinii ne ducem ca la începuturile lumii. Ca la Geneză. Și geneza este undeva în străfunduri în tainicele măruntaie ale pămîntului, într-o lume învăluită în tăceri și neguri, o lume a misterioaselor elaborări trudnice, neștiute, deabia bănuite, LA SATE... E o eternă, o permanentă odisee, drumul spre sate. Un tărîm niciodată cunoscut, niciodată epuizat, niciodată sfîrșit. Fiindcă ntr-una schimbat, într-una același... Aceasta e în fond — ca a unui Anteu descins din mit în realitate — reîntoarcerea noastră acasă, la țară, la pămînt. La izvorul nesecat al realităților noastre istorice, biologice și sociale, la datele fundamentale, pe care se mișcă întreaga viață a României și de unde pornesc toate zările și drumurile ei viitoare ». Poate nu e exagerat de susținut că M.R.P. « văzuse » în proza lui Marin Preda, din capul locului, reflexul extraordinar, tranșant față de comoditatea stereotipiilor « rurale », voința scoaterii din anonimat a stratificărilor țărănești — recepționate cu un ochi maturizat în condițiile altor împrejurări și opțiuni decît ale epocii magistral fixată pînă atunci în creația lui Liviu Rebreanu.

Rebreanu tatonase terenul viitoarelor lui mari romane prin zugrăvirea de tipuri a căror relație cu restul lumii se reflecta în ocara căzută ca un blestem atavic:

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

« proşti ». Tocmai pentru a nu fi trataţi drept « proşti », acţionează, se înfruntă, ameninţă şi se încăpăţînează aprig eroii începuturilor lui Marin Preda. Primele schimburi de cuvinte din prima sa proză, *Pârlitu*, declanşează o explozie de orgoliu şi spirit vindicativ:

« — Ăsta te bagă în fundul iadului, te bagă la puşcărie, mă, Dumnezeul lui de porc!...

— Bine, Manoleo, da' mie nu-mi vine, mă, să cred ce-am auzit... Cum adică, s-a întîmplat chiar aşa?

— Păi dar!

— Ei! şi unde e el acuma?

— Dă-l dracului! Da'ăsta e om, mă? Ai? Om e ăsta, mă?... Că nu-mi cade el în ghiare, că l-aş buşuma eu niţel, ar vedea el pă dracu! Dacă n-ar vedea el pă dracu, să nu-mi mai ziceţi mie Manole al Stoichiţii. Să-mi ziceţi, aşa, *prost, prostu'* (s.n.) ăla dă Manolea... »

Felul de a se « descărca » de năduf cu ajutorul cuvintelor, duce, inevitabil, gîndul la Caragiale. Protagonistul îşi « joacă » supărarea savuros, incitînd într-una curiozitatea asistenţei, pentru a avea de ce să întindă vorba: « Păi nu ştiţi, mă? Mă, ce s-a întîmplat n-a fost cine ştie ce... », « Staţi să vă spun eu... », « ... ca ţiganu cînd a ajuns împărat. Aia e. Da' staţi să vedeţi! », « Staţi să vedeţi acuma tărăşenia de la cap... » Din digresiune în digresiune, « tărăşeania » se clarifică, scena se animă, dinamizată de limbuţia vorbitorului-regizor, cu asemenea abilitate de a învia situaţii, dialoguri, atitudini, încît senzaţia celor prezenţi la spectacol (ca şi a martorilor indirecţi, prin lectură) este de implicare, pe măsură ce de sub faldurile delicioasei relatări, ies la iveală articulaţiile indignării. Miron Radu Paraschivescu reacţionase prompt (poate cu o excesivă dispoziţie faţă de pitorescul « zicerii », nu fără a trezi vigilenţa autorului, după propriile mărturii; de altminteri, avea să şi transcrie episodul în alt registru stilistic ca să-l subsumeze naraţiunii mai mari *O adunare liniştită*, partea ultimă: *Casa lui*), foarte sensibil, se ştie, la orice proces de demistificare. Iar în cazul acesta, povestirea trucată a lui Manolea, deşi stîrneşte hazul, vibrează în subteran de nelinişti grave, pretinsa banalitate a împrejurărilor (« ce s-a întîmplat n-a fost cine ştie ce ») trădează, în fond, semnele unor dezagregări ce ameninţă integritatea fiinţei şi stabilitatea raporturilor dintre oameni. Neliniştit, presimţind primejdia, eroul refuză să se lase amăgit, pradă adică « prostiei » invocată cu sarcasmul discreditării. Pornirea lui împotriva « pîrlitului » de ginere-său, « fometos după avere ca altă bîzdăganie », pînă la pierderea identităţii (« Da' ăsta e om mă? Ai? Om e ăsta? »), este alimentată de furia şi mai mare pe care i-o provoacă seria dovezilor de a se fi înşelat el însuşi, orientîndu-se doar după cuprinderea pămîntului (« *prostia* a fost că eu m-am uitat la avere »), ca să-şi aducă zîzania în casă şi să ajungă de rîsul satului (« şi răbdam, mai răbdam nu m-apucam cu el că e ţandăros şi mă gîndeam tot aşa să nu ne auză lumea »). Tăinuită o vreme, cînd abaterea de la norma etică a colectivităţii devine acută, conflictuală, nu mai există altă cale decît a spunerii lucrurilor pe nume. Fulminanta peroraţie publică, presărată cu ameninţări la adresa *celuilalt* are simultan funcţia unei încIudate *mea culpa* (« Dă n-o vedea el pă dracu, uite să nu-mi mai ziceţi mie Manolea. Să-mi ziceţi *prostul* ăla de Manolea... care să lăuda »).

Din aceeaşi familie spirituală este Ilie Resteu, eroul nuvelei *În ceaţă* (cu care se inaugurează suita *Întîlnirilor din Pămînturi*, iniţial publicată în « Lumea » de la 1 ian. 1946), tot un apărător al integrităţii morale. (« Un suflet avem şi dacă ni-l încărcăm şi pe ăsta, numai noi avem de îndurat »), ofensat pînă la furie de comportamentul egoist şi acaparator al altui « pîrlit », Beleagă, la adresa căruia se şi dezlănţuie premonitor: « Fi-ţi-ar vacile ale dracu', că dacă n-au plesnit toate, o să te umflu eu acum, cît eşti de bătrîn... Neam de om eşti tu, mă? » La baza izbucnirii lui intempestive stă decizia de a nu-şi lăsa demnitatea călcată în picioare: « Dacă eu sînt tînăr şi sărac, singur cu muierea, voi trebuie să fiţi nişte hoţi? Nu mă bat cu pumnii în piept şi în cap, fiindcă mi-e frică de voi Al dracului să fiu, dacă nu pui mîna pe un par şi vă zbor. Nimic nu se mai alege din voi. În viaţa mea nu m-am atins de nimeni, niciodată! Asta o ştiţi cu toţii şi aţi crezut că sînt *prost* ». (s.n.)

Cum se vede, oroarea de a părea « prost » face parte din codul existenţei eroilor lui Marin Preda şi i se supun în cele mai variate momente. Chiar în situaţii inofensive apare obsesia, de pildă, într-o oarecare sporovăială între flăcăi (din episodul ce dă titlul volumului *Întîlnirea din Pămînturi*) pe cînd se întorc de la păscut caii: « Nu-ş ce-am făcut, că m-am culcat şi am adormit, cînd mă scol şi mă uit după cai, pieriseră. Acuma, nu prea-mi păsa mie. Ştiam că s-au dus acasă, că aşa sînt caii mei. M-am sculat şi am plecat şi eu. Mi-era ruşine să trec prin sat: m-ar fi văzut lumea că am adormit şi am luat-o pe urmă, ca *prostul* (s.n.) în urma cailor. Aşa că am ocolit, am luat-o pe Valea Morii ». Ce li se întîmplă ulterior, disputa pentru fata iubită, răfuiala cu ciomegele, subliniază presiunea obsesiei. Pînă şi la capătul luptei, cu forţele epuizate, sîngerînd, nu este uitată mîndria. « L-ai atins, mă? întrebă al lui Teican. — L-am, mă, dar mi-a şdrelit cotul, că am fost *prost* (s.n.), am aşteptat să dea el întîi ».

Similară pînă la un punct va fi reflecţia lui Paţanghel, susţinătorul partiturii din *O adunare liniştită*, exasperat de a trebui să plătească nevinovata lui ignoranţă în regulile negoţului, printr-o abuzivă deposedare:

« — Dublu se confiscă!

...

— Cum confişcă, domnule?! Fişcă, nefişcă, e ăsta dublul meu? E. Atunci cum o să-mi iai dumneata dublul meu? Ei cómedia dracului. Mînă Miai, caii, că ne-apucă noaptea! — Dar ce să vezi Matei? Iar urlă la mine:

— Bă, dublu e al tău, dar, — mama mă-ti — cine vinde cu el? Eu? Trebuia să te duci cu el la primărie şi să-ţi pună o ştampilă, pe cum că e... bun. Acuma, boule, ţi l-am luat.

Anghelache, cînd l-am auzit, am rămas aşa. M-am uitat şi eu la el cum îmi ia merticul şi trece la Miai. Mă, al dracu' Miai, al lui era bun. Vedeţi voi acuma cum e omul: dacă el ştia, nu zic să-mi fi spus de-acasă, că de, nu şi-o fi adus aminte, dar bine, mă cînd vede el cum stăm cu dublili, înainte de a veni ăla, spuneţi voi cinstit, îl durea gura, Matei?: Mă, Paţanghele, vezi că aşa şi pă dincolo, uite ce poate să ţi se întîmple, bagă şi tu, dublu' ăla în boabe, piteşte-l! Miai nici vorbă. Eeeei! Dar nu-i nimic. Am fost *prost* (s.n.), am fost! S-a zis. Mi-a luat merticul şi gata ».

Toată elocinţa lui Paţanghel, cu amestecul subtil dozat de comic şi serios, cu pasajele imprevizibile de la vorbirea proprie la reproducerea indirectă, cu însăşi plăcerea retrăirii celor petrecute prin mijlocirea povestirii, este integral moştenită de la Manolea al Stoichiţii, eroul acelei prime nuvele, din care pornesc şi alte sugestii. Bunăoară, o digresiune în debitul ramificat al lui Manolea pomeneşte practica

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

drumurilor « la munte » spre a vinde grîu și a cumpăra poame. Ce se poate petrece la un asemenea drum, chiar pățania lui Pațanghel de mai sus, formează obiectul unei povestiri autonome *(Merticul*, în ziarul « Fapta » la 11 martie 1943) Tentat să amplifice imaginea, scriitorul combină firele și obține narațiunea în triptic *O adunare liniștită*, cum și aceasta, la rîndul său, va fi retopită, absorbită în țesătura epică de anvergură a *Moromeților*.

Preludii ale Operei

La debutul în volum cu *Întîlnirea din Pămînturi* (1948), fantezia scriitorului era de-acum confiscată de existența Moromeților. Nu numai că le fixase numele, folosit întîia dată în ultima dintre nuvelele volumului (însoțită de altminteri de precizarea expresă că prefațează un roman în lucru), dar se găsea în posesia temelor definitorii, în jurul cărora tatona din diverse unghiuri, în căutarea contururilor exacte, a tonului și perspectivei celei mai expresive. Neașteptat de timpurii sînt premizele tipului central, al capului familiei, prefigurat, fără discuție de Pațanghel, iar acesta descoperit embrionar, — cum am văzut — încă din *Pârlitu'*.

Pe filiația respectivă, s-ar putea glosa îndelung asupra obsedantei anateme a « prostiei », motiv infiltrat în roman odată cu personaje și situații din nuvele. Reaua de gură Guica nu găsește un mod mai eficient de a-i asmuți pe feciori împotriva tatălui decît făcîndu-i mereu « proști ». Nătîngul ei frate, Parizianul este caracterizat sintetic: « Guica al doilea *mai prost* ». Cît e de mic, Niculae își revendică bățos dreptul de a nu accepta tragerea pe sfoară:

« Bine mă Achime, mînca-te-ar cîinii, nu spuneai tu alaltăieri că dacă tata îți dă drumul la București îmi lași mie caii și iei tu oile?

— Păi, după ce plec, răspunse Achim rîzînd.

— După ce pleci, îl îngînă Niculaie strîmbîndu-se. Treaba ta, eu îți las oile aici și dacă nu-mi dai caii, ai să vezi și de oi și de cai! Dar ce sînt eu aicea, *prostul* (s.n.) tău? »

În discuțiile din poiana lui Iocan (preludate de ambianța colocvială din *O adunare liniștită)* epitetul circulă în toate sensurile mai ales dinspre Cocoșilă către Dumitru lui Nae, Ion al lui Miai, fără a-l ierta nici pe Moromete. Cocoșilă îndrăznește chiar să-i curme lectura ziarului și să-i ia subțire peste picior iluziile politice: « Oprește că s-a fleșcăit! Vezi mă, *prostule* (s.n.), credeai că altă treabă n-au ei în parlament decît să discute că ai tu fonciire multă de plătit », la care cel încolțit încearcă să iasă basma curată sub scuza că erau alte chestiuni la ordinea zilei, aruncînd la balanța fragilelor sale argumente, memorabila enormă replică: « Și pe urmă n-ai văzut că nici Iorga nu era acolo? » Causticitatea lui Cocoșilă se izbește de scepticismul întunecat al lui Țugurlan, brusc ridicat în sprijinul oropsitului Ion al lui Miai: « De ce e *prost?* (s.n.) Că n-are lot ca dumneata? Atunci de ce el să muncească în parte la moșie și dumneata cu opt pogoane să-l faci *prost?* Din cauza dumitale n-a primit lot că v-ați repezit ca orbii și cînd v-ați văzut voi cu pămînt, dă-i în ... mă-si pe-ăia care n-au luat. Și acum faceți politică! Țărăniștii, liberalii, parlament! ... Deștepți ca oaia capie! (...) Parlament! Madgearu ... la uite, domnule! la uite, domnule! bolborosi el, rostogolind spre Moromete privirea lui neagră și încercînd să imite exclamațiile admirative ale acestuia cînd citise dezbaterile. Scuipă îngrețoșat și furios și reluă: Și cînd încearcă și Ion al lui Miai să spună ceva, nici nu se uită la el, parcă ei ar fi mai deștepți! Se înfurie și mai rău și amenință: Nu sînt eu în locul lui Ion al lui Miai să mă facă cineva *prost!* » (s.n.) Mereu, așa dar, chestiunea nu este de strict orgoliu, ci trădează

dureroasele discriminări operate de starea materială diferențiată. O ilustrare cum nu se poate mai elocventă prezintă cazul Polinei revendicîndu-și făloasă zestrea de la avidul ei tată: « Numai eu am muncit și ai crezut să cînt *proastă* (s.n.), am să înghit mereu și o să mă mărit cu cine vreți voi /.../ Bine, mă goniți voi, da' să nu credeți că eu sînt *proasta* (s.n.) aia. Nu scăpați voi de mine cîtă viață oți avea! »

Elementele ecuației sînt identice, cu poziții doar inversate față de *Pârlitu'*, unde fata asculta îndemnul tatălui de a se mărita cu unul avut, ca pînă la urmă calculele să n-aibă acoperire și familia să se dezmembreze. De aici pînă la « criza » Moromeților nu mai este mult. Scriitorul a împins mai departe investigațiile în vederea romanului, într-o altă proză intermediară, intitulată *Măritiș* (« Veac Nou » nr. 7, sîmbătă 19 ian. 1946). Ar fi urmat să se cheme astfel chiar un volum, anunțat în programul unei edituri a tinerilor scriitori, « Alfa », (cf. « Timpul », 15 și 29 iunie 1942), fapt abia consemnat, din vîrful peniței, în *Viața ca o pradă*. Nuvela conține *in nuce* presentimentul amenințărilor ce pîndesc nucleul familial, semnalul dereglărilor economice insinuate la temelia universului țărănesc, bîntuit în consecință de radicale neînțelegeri umane. Apare « ruptura » dintre părinți și copii, petrecută întocmai ca în *Moromeții*, în contextul unei « a doua case »[1]. Scena este ocupată de Petra lui Sandu Bădună, rămasă văduvă în tinerețe, cînd și-a refăcut existența, lăsîndu-și copila din prima căsătorie în seama fostului socru. La momentul intrării în acțiune, mama află stupefiată vestea *măritișului* fetei, fără s-o fi consultat, cum i se părea normal. Aleargă să-i ceară socoteală, într-o stare de acută tulburare, marcată simbolic prin dezlănțuirea firii: « ... un vîrtej țîșni ca un fuior din marginea satului. Se întinse, suindu-se în sus și o luă la goană printre salcîmi. Frunzele verzi vîjîiau ca izbite de furtună, un val de pulbere începu a se învîrti amestecînd în mijloc fluturi și păsărici speriate și se mări înfigîndu-se fără sfîrșit în albastrul îndepărtat al cerului. Femeia se opri lîngă o podișcă și-și încleștă o mînă de stănoaga văruită a șanțului. Vîrtejul veni spre ea și-i izbi ochii. Auzi un vuiet amestecat de garduri putrezi și crăci uscate, simți o palã aspră de aer răvășindu-i cămașa și orbind-o cu pietricele și gunoaie, apoi cîtva timp izbituri puternice de geamuri sparte; clocotul frunzelor se îndepărtă și vîrtejul intră ca un duh în miezul stufos și negru al satului ». Mai răvășit, devastat era cugetul femeii, incapabilă să priceapă hotărîrea sfidătoare a fetii: « În cap, în piept, în mîini, mai mult în gît, se urcau și se spărgeau ca niște bășici de apă, noduri mici, niște scîntei, o apă de neînțelegere, un gust amar pe care nu-l simțise niciodată ca acum ». Toate greutățile vieții, suportate pînă atunci, deveniseră împovărătoare, intolerabile, amplificate de neașteptatul *măritiș*: « Acum, lîngă podișcă, parcă nu poate să creadă. Casa fetei și a bătrînului socru e băgată în fundul grădinilor și e tot ce înainte. Se gîndi că e mai bine să mai aștepte, să se mai gîndească. Încercă să vadă bine fără teamă de ceva. « Catrina, fata mea s-a măritat », gîndi ea. « Dar cum, cum asta? Fața i se împietrise și din piept i se ridicau, ca niște săgeți, vîrfuri ascuțite de mînie. Vru să se scoale de pe stănoagă și gîndul o îmboldi cu putere: « Ce, e fără mamă, fără nimeni, așa ca o ... dar eu cine sînt? ». Mînia i se urcă în gît, își înfipse ghiara în piept, în ochi, o strînse

[1] O etapă mai avansată în elaborarea romanului va fi marcată prin textul *Casa de-a doua oară* (« Contemporanul » nr. 26 și 27 din 21, 28 martie 1947, cu ilustrații de Georgeta Comănescu, ulterior Geta Brătescu). Interesant că aici conflictul izbucnește o dată cu « întoarcerea fiului risipitor », fără să fi adus banii așteptați. Scriitorul era încă tributar întîmplărilor petrecute aievea cu frații săi vitregi fugari, dintre care unul a revenit totuși la căminul părintesc (conform atestărilor documentare aduse de Marian Ciobanu în volumul colectiv *Timpul n-a mai avut răbdare*, p. 219)

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

cu putere: « Nemernica, mama ei sînt eu sau cine sînt? » Din nou vru să se scoale şi să pornească. Braţele i se înmuiară, se opri şi lacrimile începură a-i curge pe obraji. « Nu putea să-mi spuie: Mamă, mă mărit, mărita-m-aş moartă, că nu mai pot . . . şi gata. N-aveam să-i leg de gît pietre de moară. Dar să-mi fi spus . . . » Se şterse la ochi repede şi cu gîtul înnodat intră pe uliţa ce ducea la casa fetii şi a socrului. Din amîndouă părţile salcîmi grei, negri, astupau intrarea şi înlăuntru parcă era întuneric ».

Mai trebuiesc înmulţite citatele, spre a desluşi ce s-a întîmplat mamei cînd a pătruns, în cele din urmă, în locuinţa fetei şi a încercat să-şi verse focul? A intervenit bătrînul, repezindu-se la arma de vînătoare şi descărcînd-o bezmetic în direcţia nefericitei, după cum ştim din volumul doi al *Moromeţilor*. Mica istorie va susţine arhitectura narativă globală. Petra lui Sandu Bădună din *Măritişul* preia numele fetei pentru a deveni, în roman, Catrina, nevasta a doua a lui Ilie Moromete, cu care îi va avea pe Ilinca şi Niculae, crescuţi alături de ceilalţi feciori ai bărbatului, Paraschiv, Nilă şi Achim. După răzvrătirea acestora şi fuga la Bucureşti, o prăpastie se adînceşte între soţ şi soţie, iar ea îşi va căuta adăpost tocmai la fiica dintîi, (Alboaica), cea care-o sfidase prin căsătoria nemărturisită. Departe deci de a fi uitat, episodul din « Veac Nou » dezvăluie premizele subterane ale romanului, împrumutîndu-i pasagii trnascrise *tale-quale* (cf. vol. II ed. 1967, p. 29). Rămîne o taină dacă nu cumva *Măritişul* se va fi chemat iniţial *De capul ei* (posibil după desfăşurarea faptelor !) şi atunci ar fi chiar bucata citită la « Sburătorul » şi primită de Lovinescu cu exclamaţii încurajatoare, ce nu se vor mai repeta la următoarea prezenţă în cenaclu cu lectura *Calului*.

Salcîmul emblematic

În zbuciumul teribil din *Măritişul*, ţărăncii aflată în cumpănă, îi apar, halucinant, siluetele salcîmilor, parcă anume spre a-i întreţine tensiunea. O întîmpină, sumbri, de cum se apropie de locul dezastrului. Pe lîngă rîpi, o pisică îi taie calea, rău prevestitoare conform superstiţiilor: « Ea se înfioră . . . puse mîna pe o piatră, încrîncenîndu-se, şi o aruncă cu putere. Piatra zbîrnîi lovind gardul uliţei şi pisica sări repede într-un *salcîm* ». Apropierea nopţii face ca privirea să înregistreze şi alte semne ameninţătoare: « Se însera, umbrele *salcîmilor* se amestecau într-un fum uşor, străvezlu şi văgăunile se întindeau ca nişte urme de bube pe albia prelungă a cîmpiei ». Are loc confruntarea violentă din casa fetii, izgonirea mamei şi cînd iese nici nu mai ştie pe ce lume se găseşte: « Nu mai vedea. Îşi duse mîinile la ochi şi vru să alunge sclipirile roşii ce-i ardeau obrajii. Se gîndi că poate a orbit şi de-odată răsuflarea i se tăie. Începu să clipească plină de spaimă. Apoi încet, văzu spuza de stele pe cer, *salcîmii* negri ca nişte matahale nemişcate . . . » Sub biciul remuşcărilor (« îi veniră în minte pogoanele ei de pămînt pe care trebuie să i le dea zestre »), cade într-un fel de transă şi iarăşi viziunea terifiantă îi zuguduie fiinţa: « Parii gardului se amestecară cu *salcîmii*, se auzi un fîşîit, ridică ochii dar nu era nimeni. Trupul i se încordă şi plînsul ţîşni acum neiertător ».

Mai întîi în prozele scurte, apoi în roman, salcîmul intră obsedant în componenţa universului circumscris de Marin Preda. I s-au dat interpretări mitice, pe urmele lui Mircea Eliade, într-un frumos eseu al Elenei Tacciu (*Prăbuşirea salcîmului* în volumul omagial colectiv); i s-ar mai putea atribui eventuale funcţii magice, în spiritul *Crengii de aur* a lui Frazer, prin asimilare cu « stejarul dodonic ». Fapt este că el delimitează autoritar spaţiul de mişcare al eroilor, îi veghează, le catalizează adesea gesturile, gîndurile. De aceea, tăierea lui, deşi justificată de nevoi presante şi, oricum, în ordinea lucrurilor fireşti la ţară, provoacă în proza lui

Marin Preda reverberaţii fabuloase. E de remarcat, în schiţa iniţială, redusă la întîmplarea nudă, fără asocierile de mai tîrziu cu destinul personajelor din roman, tulburea agitaţie sufletească la care dă loc: « Omul rămase pironit cu ochii în golul din bolta cerului. Nici nu s-aşteptase. Simţi că-l cuprinde o teamă rea, un fel de înfiorare . . . » Parcă anume, spre a face sezisabilă alunecarea din regimul realităţilor palpabile, tăierea are loc la cumpăna dintre noapte şi zi. Semiobscuritatea zorilor, potenţează insinuarea miracolului. Bineînţeles, *Strigoaica* se deapănă noaptea, propice iniţierii în bătrîneştile eresuri. Dar şi *Măritişul* la fel. Mai este o naraţiune de început, *Rotila* (« Evenimentul zilei », 25 aprilie 1943) cu o culminaţie imprevizibilă, ciudată, scăldată în aura misterioasă dinaintea răsăritului, care îl găseşte pe erou cocoţat în vîrf de copac. Fusese trezit cu noaptea-n cap, persecutat de absurda dispariţie, din ajun, a cîinelui. Nelămuritele senzaţii îi provoacă reacţii deopotrivă de bizare. Ieşit din aşternut, încă buimac, se înarmează cu o rotilă de plug şi o ia razna: « Ridică rotila şi se uită la ea plin de nedumerire, numaidecît vru s-o arunce, dar se răzgîndi şi porni strîngîndu-şi fălcile. Călca cu nepăsare prin iarba udă de rouă şi-i trozneau dovlecii cruzi şi ceapa sub picioare. Iarăşi se opri şi porni, de cîteva ori. Bolborosea cîteodată cu voce tare, apoi tăcea numaidecît, iar rotila îi trecea nervos cînd într-o mînă, cînd în cealaltă. Cîntecul cocoşilor pornea acum din partea de jos a satului, se ridica încet, cu puţine glasuri, apoi creştea, se umfla, începea a se lăţi cu repeziciune şi se spărgea într-un ecou prelung (. . .) Îşi scutură umerii şi de astă dată porni cu hotărîre spre un *salcîm* înalt de la marginea grădinii. Aici se opri, lăsă jos rotila şi-şi prelinse ochii pe el din vîrf pînă la rădăcină. Se uita la tulpina lui ca la ceva unic şi nemaivăzut, pentru care simţea un fel de teamă amestecată cu nedumerire. După un timp ridică rotila băgînd-o pe mînă şi după ce se mai învîrti încă o dată pe lîngă *salcîm*, se apropie şi se înfipse în tulpina lui. Coaja zgrunţuroasă, adîncă, plină de dungi şi uscată a *salcîmului* îl făcu să i se umfle pieptul; strînse trunchiul cu putere, înlănţuindu-l cu mîinile şi picioarele, şi începu să se caţere spre vîrf. Urca zîcnind şi mişca braţele înaintînd ca un înotător. Rotila atîrnată de încheietura mîinii, parcă era un cercel şi din cînd în cînd scotea cîte un sunet sec lovindu-se cu bocceaua de scoarţa *salcîmului* ».

Descrierea minuţioasă, înfiorată a ascensiunii, ca un sacru ritual, seamănă cu o luare în posesiune, în linia practicilor magice inventariate de Frazer. Merită să continuăm citatul, deşi cam lung: « Nilă se urca spre vîrf încet dar cu putere şi, aşa cum îmbrăţişase salcîmul şi înainta, parcă era un broscoi uriaş cu două labe, pe care le împlînta în tulpină ca într-un duşman. În urma lui cădeau mulţime de coji desprinse din *salcîm*, pline de muşchi, fărămicioase şi roşii. Nilă se opri la jumătatea *salcîmului*, propti rotila de un ghenciu, îşi trase răsuflarea şi începu să se strecoare printre crăci; cînd ajunse în vîrf se ostenise şi-i curgea apă de la subsuori, iar degetul cel gros de la picior era plin de sînge. Îşi apăsă fruntea cu cămaşa şi vru să se odihnească. Acum se lumină şi nourii făcuseră un cerc larg soarelui spre a răsări. »

Jertfa sîngelui împreună cu apoteoza solară înscrie momentul într-un simbolism relevant, prezent din nordul european pînă în Africa şi India, unde salcîmul înseamnă deopotrivă, inocenţă, incoruptibilitate, căldură vitală şi iluminare (Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant: *Dictionnaire des symboles*, Ed. Seghers, 1973). Deşi cu ochii deschişi, un soi de transă lăuntrică dictează mişcările celui ajuns în vîrf: « . . . băgă de seamă că se întîmpla ceva cu el; i se părea că visează (. . .) dar rotila era în mîna lui şi vedea că a ridicat-o în sus şi o învîrteşte ca pe o stea. Cîinele trebuie să vie ! Îşi muşcă buzele încruntat şi, cînd apropie bocceaua rotilei de buze, mîinile începură să-i tremure de la coate. O lăsă în jos simţindu-i

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

greutatea pentru prima oară și încercă să se așeze ca să nu-i mai tremure genunchii. Acum o ridică repede și o propti cu bocceaua în dreptul ochilor. Trebuia să strige tare. Vedea ceață în toate părțile; tuși clipind și cînd își auzi vocea se opri înecat și încleștîndu-și fălcile bolborosi și apăsă fruntea cu cămașa: — Băăă Dutulaaaache, băăăă ! ! . . . Glasul i se răspîndi puternic pe lîngă el, dar nu pătrunse. Asta îl sperie și țipă a doua oară la fel, apăsînd și mai mult rotila pe ochi. Fără să vrea văzu în jos și mișcarea dimineții îl pătrunse; aerul îi izbea fața și urechile, și zgomote înfundate i se părea că îl lovesc în cap, ca niște ciocane vătuite. Rotila acoperea cu spițele ei jumătate din cer, tăia satul cu linii mari, se întorcea peste viroage și peste șurile întinse de paie ale oamenilor, apoi se înfigea în el și-i acoperea soarele. Rotila îi scăpă din mînă și troznind printre crăci, căzu cu o răbufnitură la picioarele *salcîmului.* Nilă rămase un timp năuc, cu ochii deschiși și fără să clipească. Apoi apăsat de o teamă ce îl strîngea parcă de gît, se gîndi la Duțulache, la rotilă și începu să coboare atît de iute că, văzîndu-l, ai fi zis că se rostogolește ».

Strigătele disperate, zadarnice probabil, au ceva de bocet și descîntec. Aduc cu atmosfera ce se degajă din litanii populare unde, surprinzător, se leagă speranțe supreme de același gest al cățărării: « Cîmpie, cîmpie / Dragă mi-ai fost mie / Din copilărie. / Cîmpie, cîmpie, / Ugirea-i pustie, / Numai să-mi rămîie / Fir de stejărel / Să mă sui în el, / Să-nvîrt ochii roată / Să văd lumea toată . . . » (Apud *Antologia poeziei românești de la începuturi pînă azi*, Espla, I, 1954). Să nu omitem că și la Marin Preda subzistă o reminiscență a stejarului și anume la locul numit Pămînturi, ales de flăcăii învrăjbiți din dragoste spre a-și măsura forțele.

Atît de indisolubil legată de specificitatea miraculoasă a satului este în viziunea scriitorului existența copacului din care a făcut o emblemă statuară, încît revenit tîrziu să-și revadă meleagurile natale și găsind peisajul mutilat exclamă pierdut: « *Au tăiat salcîmii, pe toți. Ăsta nu e satul meu !* » (« Imposibila întoarcere », p. 162).

MARIN PREDA

PÂRLITU'

— Ăsta te bagă în fundul iadului, te bagă în pușcărie, mă, Dumnezeul lui de porc ! . . .

— Bine, Manoleo, da'mie nu-mi vine, mă, să cred ce-am auzit . . . Cum adică, s-a întîmplat chiar așa?

— Păi dar !

— Ei ! și unde e el acuma?

— Dă-l dracului ! Da'ăsta e om, mă? Ai? Om e ăsta, mă? . . . Că nu-mi cade el în ghiare că l-aș bușuma eu nițel, ar vedea el pă dracu'. Dacă n-ar vedea el pă dracu, să nu-mi mai ziceți mie Manolea al Stoichii. Să-mi ziceți așa, prost, prostu' ăla dă Manolea . . .

Ceilalți tăcută toți. Manolea începuse să se înfurie. Dar oamenii nu știau nimic și așteptau uitîndu-se la om cum își întinde picioarele pe marginea șanțului, cum bagă mîna la chimir și scoate între degete fire de tutun.

— Dă-mi, mă, Arghere, o foiță, ceru el unuia din ei. Am și eu, da'e dă jurnal, mă ustură gîtul ! Începu să răsucească o țigare apoi o udă cu limba și o puse-n gură.

— Mama lui de pîrlit ! . . . îngînă el. Dă-mi, mă, și un foc !

— Ei, ia zî-i, Manoleo !

— Păi nu știți, mă? Mă, ce s-a întîmplat n-a fost cine știe ce, începu el, dînd un fum gros de țigare pe nas. N-a fost cine știe ce, da', vedeți voi, gineri-meu ăsta, așa era el de cînd l-a făcut mă-sa, și prostia a fost că eu m-am uitat la avere. Și cum vă spusei, d-aia i-am zis fi-mii: hai, ia-l dă bărbat, dă-l dracului, că are pămînt ! . . . Dar dracu'știa că e așa dă zgîrie-brînză? Cine știa că e așa dă fomotos după avere ca altă bîdîganie? . . .

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Să știți, bă: numa' după ce lovește pragul dă sus cu capul, atunci îl vezi și pă-l dă jos! Așa este!

Și acuma, ca să știți și voi cam ce fel de om e Ilie ăsta — gineri-meu ăsta — stați să vă spui ce-a făcut el în armată. Eri am aflat și eu, mi-a spus Ghiță al lui Nae Barbu i s-a întîmplat cu el. Știți mă? Sau știți! . . .

— Nu știm.

— Stați să vă spun eu acum. Ghiță ăsta al lui Nicolae Barbu cînd s-a dus în armată, Ilie (lua-l-ar dracii că pui eu mîna pă el, dă el dă dracu), era sergent, mă, știți, sergent și Ghiță răcute. Acu, Ghiță nu știa. Se duce el acolo și întreabă dă Ilie: « Mă, Ilie Ghioc, care-i mă ăla? » Și ăia îi spune: « dom sărgent Ghioc e la clancenare da' vezi, nu te du acolo că te ia la bătaie; dai dă dracu! » Ghiță: « ce vorbești mă? Păi e din sat de la mine ». Ăia dînd din cap: « du-te! . . . treaba ta! » Mă oameni buni, știți, mă, ce-a făcut Ilie atunci?

Manole se opri din vorbit și rămase cu gîtul întins întrebînd din ochi oamenii cari așteptau răspunsul foarte liniștiți.

— Ca țiganu' mă, răsuflă Manolea, ca țiganu' cînd a ajuns împărat. Aia e! Da'stați să vedeți! Să duce Ghiță acolo înăuntru și-l vede pă gineri-meu Ilie, pă sălili alea. Zîce: « ce mai faci mă Ilie? la te uită băăă! s-a făcut sărgent! Mă Ilie, te-ai făcut sărgent, mă? Noroc, noroc, ce mai faci, mă? » Știți, Ghiță ca ăla, cînd vede și el pă cineva dă la el din sat, bucuros de, dar ia uitați-vă la Ilie: « ce e mă, cine ești tu, zîce, ia ia-ți poziția dă drepți! (îngîmfatul dracului că nu pui eu mîna pă el . . . uliuuuu! . . . . i-ași da eu poziție dă drepți. Acu, Ghiță se apropie dă el mai bine, se mai uită, se mai învîrtește: « ce, Ilie, că doar n-am eu ponogu' găinilor! Mă Ilie, ce mă, nu mă mai cunoști? Sînt Ghiță! Ai, mă? Ghiță mă, al lu' Nae Barbu! » Dar ăsta: « dreepți! drepți, soldat! Nerușinatule! (auziți oameni buni pe Ilie) Șase ceasuri dă cărcere!! » Și l-a băgat la carceră mă, credeți voi? că nu pui eu mîna pă el acu' mai repede, să-i dau eu lui carceră, fi-i-ar burticica a dracului, să-i fie!

Asta a făcut el în armată! Mi-a spus și mie Ghiță, uite, să-l întrebați, ca să vedeți și voi! Stați să vedeți acuma tărășenie cu mine dă la cap.

Dă bine dă rău, o duserăm noi cum o duserăm la început. Să purta bine, își vedea dă treburi . . . Pă urmă, mai tîrziu începui să-i bag seama. Bă, îi tremura mîna după un franc, auziți voi, parcă da din el, al dracului. Stați să vedeți! Nu zice nimeni, că, de, omul trebuie să fie strîngător, d'a nu așa, mă, nu așa! Mă Ilie mă, mai las-o încolo de sgîrcenie, că nu face (*zice?* — n.n.) omul să nu fii econom, dar nu așa, mă, dă-o dracului, că te pomenești că-ți zîce lumea « zgîrie-brînză » și așa-ți rămîne pînă-i muri! Și n-ar fi nimic numai atît. Da' faci și tu copii, și lumea cum e ea, a dracului, ce zîce? A! . . . uite și ăia a lui « zgîrie-brînză »! El n-auzea.

N-aude, N-avede! Bineee! . . . zîc: Bine! Și răbdam, mai răbdam, nu m-apucam cu el că e țăndăros și mă gîndeam tot așa să nu ne auză lumea. Fi-mea (nevastă-sa) nu zîcea nimica și-o mai dădeam eu dă cîte unele cînd avea nevoie. El tot timpul alerga după bani; cînd n-avea dă lucru să ducea și muncea pă la alții și într-un an dă zile își făcuse căruță și schimbase caii mei cu unii dăia mari. Mi-a plăcut, dă ce să-mi încarc sufletul, dar era prea-prea! Cine ar fi crezut, mă, că el are bani din voi așa, ați fi crezut voi vreunul că a făcut atîția dă mulți bani?

— Păi dă unde?

— Nu-așa?

— Așa e!

— Că l-ați văzut cum umbla; cu niște trenți dă pantaloni și cu tunica roasă la guler. Zgîrcit mă al dracului, de n-am mai văzut de cînd m-a făcut mama. Că dacă știam eu nu-mi băgam în cîrd cu el. Mă feream ca dă altă aia: du-te nene și mă lasă în pace, n-am nevoie dă oameni de-ăștia! Da' cine-a știut?

— Spune-ne, bă Manoleo, acuma!

— Aia e nimica toată, mă Zbanghiule! Ce-a făcut el atlanteri a făcut de multe ori. Dar s-a loat la bătaie cu noi mă, o!, să vedeți voi, s-a mai pomenit, mă?

— Zău, mă?

— Eeeee! . . . Și dacă nu eram eu cine știe ce făcea! Dar cînd pui eu mîna pă topor! . . .

— Spune-ne mă dă la început.

— Să vedeți! Mai dă-mi, mă Arghire, un foc și o foiță că jurnalul ăsta mă ustură! . . . ce mai face mă tat-tău? A mai fost la munte?

— A fost. Eri a venit.

— Eri?

— Da.

— Uite mă, că dacă știam și eu, îi dam să-mi ia niște prune! Și acum vă spusei, ce-a făcut Ilie n-a făcut pentru primași dată. Dumineca dă dimineață — acuma, să încep să vă spui cum a fost — mă pomenesc cu Florea învățătorul și cu mai mulți băeți la poartă. Era Gheorghe al lui Matei Barbu, alde Ilie Țugurlan, alde Stancu Drăcii, mi se pare că mai era și rînjitul ăla al lui Dumitru lu' Nae și . . . nu mai știu cine mai era. Eu taman veneam din grădină cînd îi văz la poartă pîlc. Mă duc la ei și zîc:

— Ce e, dom'le Florea? Ce e mă cu voi? Dar rînjitul ăla al lui Dumitru lu'Nae (că să nu-l văz nici pă ăla'n ochi tot aș mai trăi) îl auz că zîce:

— Amendă Manoleo, amendă că nu-ți dai copilul la școală (al dracului că ai lui dacă sînt îi face popi; tot proști ca el rămîn), și zîc:

— Taci mă din gură, că de m-ar arde o zeamă mai grasă ași mai zice! . . .

@Asociatia Ziaristilor Independenti din România

— Ce e dom'le învăţător?

— Nea Manoleo, zice el, să vezi de ce-am venit. Să te rog să-mi dai căruţa şi caii şi băiatul, pentru o încărcătură de nisip, d'acilea din vale. Ştii . . . pentru şcoală (da dă unde, că pentru el, numa zîcea el aşa). Acuma, eu mă gîndii, mă răzgîndii, ce să fac cum o dreg, că vedeţi eram cam la încurcătură. Să-i spun că nu pot, are să mă întrebe da dă ce? şi dă ce nu pot? că am treabă, ce treabă? Azi, dumineca? Să spun că nu-s acilea, pă urmă află şi atunci, cine ştie, mă amendează că nu-mi dau copilul la şcoală. Mai bine, dă-l dracului, să i-o dau . . . Şi d-aia zîc: bine, dom'le Florea păi cum să nu ţi-o dau? Auz, mai ales că e şi pentru şcoală? ! . . . Acu, eu pregătii căruţa, îi pusei şusleţul dă piatră şi învăţătorul plecă şi-mi spuse că se ntoarce numaidecît . . . şi să fiu gata ! Eu chem pe Lisandru şi-i spun:

— Mă Lîisandre, bagă de seamă; te duci cu învăţătorul şi vezi, îi duci o căruţă cu piatră din vale de la carieră. Vezi să nu pui mult pă cai, sau mai ştiu eu ce, să răstorni căruţa p-acolo (îi spuneam şi eu ca ăla, ca să fie cu grijă).

Cînd deschisei poarta, opa şi el: Ilie. Nu-ş dă unde venea. Să uită la cai, la căruţă şi îl auz că-i zîce lu'Lisandru:

— Und'te duci, mă?

Da'ăsta al meu: (că nu-l fac nici pe el bun).

— Treaba mea.

Ăstălant:

— Cum mă treaba ta?

— Treaba mea.

Îl văz pe Ilie că se roşeşte şi se uită aşa ca să-l mănînce. Să apropie de cai şi începe să le ia ştreangurile. Pă urmă săr eu.

— Mă Ilie, vezi-ţi de treabă. Lasă-l. Se duce să ia nişte piatră pentru învăţător, atîta tot. El se linişteşte, bucuros c-o să mai iasă ceva parale:

— Şi cît dă de-o căruţă?

— Cum cît dă?

— Cît plăteşte?

— Cum mă să plătească? Învăţătorul? Eşti nebun? Du-te de-ţi ia oase de gît. El începu să înjure ca un zăltat dă toţi dumnezeii şi dă toţi sfinţii, că el are să ia caii să se ducă cu ei la rîpă şi să le dea una în cap cu toporul, că ce el d-aia le dă să mănînce, să lucreze la toţi dă pomană? Că dacă azi mă duc la învăţător, mîine hop şi notarul, poimîine hop şi primarul, poimîine ailantă . . .

— Mă Ilie, nu fi ţicnit, zbier eu. Tu nu-ţi dai, mă, seama că te faci de rîs? Pe urmă veni învăţătorul şi dă ruşine, dă bine-dă rău, tăcu din gură şi nu-ş pă und'se duse ! Învăţătorul se sui într-o căruţă şi, cînd să plece, îmi zise mie că nu degeaba aduc nisip şi că să-i spun cît să-i cer. Zîc: lasă, dom'le Florea, baremi atît să fac şi eu pentru dumneata.

Şi se duseră. Acolo, au terminat repede. Păi cum să nu termine? Cînd să plece, învăţătorul ce crezi că le zice: mă băieţi, eu nu pot să vă las aşa, că doar aţi muncit. Ce vreţi să vă dau? Acu, ei tăcură. Rînjitul ăla, tot el: cîte-un ţoi de rachiu. Merge ! Bine mă băieţi, veniţi încoace. Şi intrară în cîrciumă la Valache (lua-l-ar dracii şi pă umflatul ăla, că bagă la apă în vin ! . . .). Luară ei cîte-un ciocan şi plecară. Cînd veni Lisandru, îmi spuse băiatul şi atîta tot. Cui îi mai trăznea acuma pîn cap unde a fost Ilie şi ce-a făcut? ! Bă, s-a dus mă al dracului la cîrciumă şi a întrebat şi a aflat că au băut ăia cu căruţili, înţelegeţi voi? Vedeţi mă? Staţi să vedeţi numa.

Peste vreun ceas vine şi el. Era la nimiezi şi fi-mea puse masa ca să mîncăm. Nu i-am luat seama lui Ilie, cînd îl auzii pă Lisandru că-i zice:

— Ce te uiţi mă aşa la mine? (şi ăsta al meu colţos, că nu-l fac nici pă el bun).

— Mă uit, mă, mă uit, da'ce? Lasă că v-aranjez eu !

— Ce aranjezi Ilie? zîc eu.

— Mîine dimineaţă ascut toporul, iar caii dă căpăstru şi mă duc cu ei la văgăună şi le dau una în cap, decît să ajungă pe mîna voastră să le beţi pielea.

Eu începui să mă înfurii. Auzi al dracului ce i-a trăznit, « le bem pielea ». Fire-ar tu al dracului Ilie, că pui eu mîna pă tine ! Dai tu dă dracu ! . . . Poate că pleci d-aici din sat.

Mă ridic de la masă şi-i dau o palmă: tîmpitule ce eşti, atîta timp cît eşti în casa mea să nu faci p-al dracului că te bat ca pe cîine . . . şi te dau dracului, cu avere cu tot.

— Să mă baţi tu? zbiară el. Ia mai încearcă, să vezi că ţi-arăt eu ţie ! . . .

— În tata mă? Să dai tu în tata? zîce Lisandru şi se ridică şi el.

Mă, să te ferească Dumnezeu dă nebuni, înţelegeţi voi? Aşa tam-nisam ca prostul, îl văz că ia în mînă o felie dă brînză şi cînd mă izbeşte în ochi, să fiu al dracului dacă n-am văzut roşu. Şi pă urmă să repede Lisandru în el. S-au încăerat amîndoi şi pă urmă mă reped eu la topor. Bă, Doamne-fereşte, auz, că dacă nu fugea îi crăpam capul mă, ca la cîine, înţelegeţi voi? Da noroc, că acum intram în puşcărie ! Pă urmă a sărit fi-mea şi mi-a tornat nişte apă că nu mai puteam dă usturime. Pă Lisandru nu ştiu cu ce-l lovise în cap, avea un cucui cît mărul.

— Şi-acuma cum o dregeţi Manoleo?

— Vede el pă dracu. Trebuie să vie, că n-are încotro ! Are aici hainili, cămăşili, nu-ş ce draci mai are, aşa că trebuie să vie. Şi atunci vede el pă dracu. Dacă n-o vedea el pă dracu uite aici sînt: să nu-mi mai ziceţi mie Manolea . . .

@Asociatia Ziaristilor Independenti din Romania

— Nea Manoleo, da' fi-ta ce zice?

— Păi ce să zîcă?

— Nu zîce nimica?

— Păi mă Zbanghiule, n-auzi că ea n-a vrut să-l ia? Eu i l-am dat, că am zis că e bogat, are avere băga-și-o-ar în cap dă pârlit, « zgîrie-brînză ». Dar pui eu ghiara pă el . . . trebuie să vie să-și ia catrafusele. Și dacă o trimite pă cineva, îl bat pă ăla în loc și nu-i dau nici hainili. Și chiar dă o-n veni neam, tot pui eu ghiara pă el. Dă n-o vedea el pă dracu, uite să nu-mi mai ziceți mie Manolea. Să-mi ziceți prostul ăla dă Manolea . . . care să lăuda.

— Mai dă-mi, mă Arghire, o foiță că jurnalul ăsta ! . . .

SALCÎMUL

Trecuse de miezul nopții cînd Tudor Călărașu se pomeni deștept pe prispa casei. Întîi își întinse oasele, apoi dibui sub căpătîi și scoase flanela cu tutun. Era răcoare și satul zăcea în liniște. Începu să se îmbrace încet trăgînd din țigare și oprindu-se din cînd în cînd după ce băga fiecare crac în pantaloni sau își trăgea flanela pe mîini.

— Da, dă-l dracului ! Păi dacă am nevoie de el ! Se duse la celălalt capăt al prispei și trase pătura:

— Gheorghe ! Măi Gheorghe !

Băiatul se învîrti mîrîind, apoi se ridică dintr-o dată în capul oaselor:

— Ce?

— Hai, scoal ! Hai că trebuie să tăiem salcîmul.

Băiatul sări jos de pe prispă și scoase de sub ambar niște călțuni pe care îi trase în picioare.

— Băi, tată, da'e prea devreme mă, dracului !

— Lasă că dormi tu . . . avem o groază de treburi . . .

Plecară amîndoi sub șopron și începură să răscolească printre scule. Scoaseră securi și porniră în grădină. În fund era un întuneric de pădure și jumătate din bolta cerului era umbrită de un uriaș salcîm în a cărui coroană se încîlcise toate sălciile și duzii, din întreaga grădină.

Tudor Călărașu și băiatul se opriră la rădăcina lui cu securile în mîini.

— Pîn'la ziuă trebuie să-l trîntim la pămînt, Gheorghe. Ță foame?

— Mie nu mi-e foame !

— Mă duc să iau ceva în gură. Să nu începi că trebuie să vin eu să vedem cum îi facem.

Băiatul se așeză la rădăcina lui și așteptă.

Se gîndi ce i-o fi venit lui tat-său să taie salcîmul cu noaptea în cap. Știa că îi spusese cu vreo două zile înainte că vrea să-l taie, dar ziua n-avea timp? Își duse mîna la gură și căscă. Cerul era spuză de stele și găina începuse să apună. Tudor Călărașu se întoarse și băiatul se ridică. Luară amîndoi securile în mîini și omul începu să se învîrtească de jur împrejurul salcîmului. După un timp se opri.

— Hei, cum îi facem, mă? Hai să-i mîncăm întîi rădăcinile. Da' arde-l, nu te juca.

Securile începură să izbească. Amîndoi se opinteau îndoindu-și șalele. Securea se ridica, la înălțimea capului se oprea, apoi săgeta aerul și răbufniturile se împrăștiu pe aripile nopții, pierzîndu-se una după alta prin prundurile grădinilor. Vreo două rădăcini fură tăiate. Tudor Călărașu și băiatul au tăiat două ceasuri fără să scoată o vorbă. Se mutau de la un loc la altul, își scuipau în mîini, și, la fiecare început, așchiile săreau în toate părțile.

Începuse să mijească de ziuă. Salcîmul stătea falnic și nici o frunză nu i se mișca. Cei doi loveau acum dedesubtul lui. Se făcuse din amîndouă părțile o scorbură adîncă și Tudor Călărașu se opri, ștergîndu-și fruntea cu mîneca de la cămașă.

— Stai Gheorghe că nu mai merge ! Adu caii.

Băiatul plecă și omul se așeză răsuflînd rar. Pămîntul era alb de așchii.

După cîtva timp băiatul intră cu caii și, ajuns lîngă salcîm începu să le aranjeze ștreangurile și să lege o frînghie lungă de capetele lanțurilor.

— Lasă-i Gheorghe ! Mai dă-le drumu să pască, bă, da vînos mai a fost salcîmul ăsta, 'ceam că nu să mai termină. Cum îi facem noi acuma ca să-l trîntim?

Dinspre dealul viilor începuse să se lumineze și cei doi se odihneau fără să scoată o vorbă. Satul răsuna de cîntecul cocoșilor și lumea începuse să se trezească. Parcă s-ar fi auzit fîșîitul a mii de viermi de mătase urcîndu-se în frunzele de duzi. Tudor Călărașu se ridică deodată:

— Ai Gheorghe ! Adu frînghia și scara. Și începu să-și răsucească o țigare.

Întîiul Marin Preda

@Asociatia Ziaristilor Independenti din Romania

Băiatul depărtă caii și puse scara. Se urcă în salcîm și, cînd coborî, frînghia se întinse ca o sîrmă de telegraf. Amîndoi se alăturară de cai, unul într-o parte și altul în cealaltă.

— Gata Gheorghe?

— Gata.

Și deodată urlară, lung și răgușit:

— Haidaaaa ! . . .

Caii zvîcniră și, din înălțimea lui, salcîmul se mișcă și porni spre pămînt.

— La o parte ! urlă Tudor. La început încet, salcîmul căzu acum cu o iuțeală neașteptată și îmbrățișă grădina ca un uriaș. Văile clocotiră și cîinii începură să latre. Parcă se prăbușise cerul și grădina rămase mică, năpădită de aer și de lumină.

Pe ușa grădinii se văzu nevasta omului. Rămăsese cu mîinile în șolduri ca o oală cu două mănuși.

— Mă Tore, ce-ai făcut?

Tot în același timp apărură și vecinii. Toate grădinile și valea parcă erau despuiate.

— Ce dracu ai făcut, mă Tudore? zice vecinul.

O fetiță a lui Ion Armăsarul începu să plîngă.

— Nea Pațanghele, dă ce-ai tăiat salcîmul?

— Bine, mă Tudore, păi p-ăsta te găsiși tu să-l tai, zise un alt vecin.

Omul rămăsese pironit cu ochii în golul din bolta cerului. Nici nu s-așteptase. Simți că-l cuprinde o teamă rea, un fel de înfiorare, se încruntă și se pomeni răstindu-se:

— Ce dracu aveți, mă, ați înnebunit?

MARIN PREDA

L'ACACIA

Il était passé minuit quand Tudor Călărașu s'éveilla sur la terrasse en terre battue de sa maison. Il commença par s'étirer, puis il tâtonna sous son chevet et en retira son gilet où il avait du tabac. Il faisait frais et le village reposait dans le silence. Il se vêtit lentement, tout en fumant et s'arrêtant de temps à autre quand il enfilait une jambe de son pantalon ou les manches de son tricot.

— Ben quoi, que le diable l'emporte ! J'ai besoin de lui ! Il alla à l'autre bout de la terrasse et tira la couverture:

— Gheorghe, hé, Gheorghe !

Le garçon se retourna en grognant, puis se dressa soudain sur son séant:

— Qu'y a-t-il ?

— Allons, debout ! Faut qu'on abatte l'acacia.

Le garçon sauta à bas de la terrasse et tira de sous la caisse à farine une paire de grosses chaussettes qu'il enfila.

— Dis, père, y fait bien trop tôt, que diantre !

— T'auras le temps de dormir après . . . on a des tas de choses à faire . . .

Ils allèrent à la remise et se mirent à fourrager dans les outils. Ils prirent chacun une hache et s'en furent dans le jardin au fond duquel régnait une obscurité de forêt. La moitié de la voûte du ciel était cachée par un gigantesque acacia dont les branches s'étaient mêlées à celles de tous les saules et de tous les mûriers du jardin.

Tudor Călărașu et son fils s'arrêtèrent au pied de l'ombre, les haches à la main.

— Jusqu'à l'aube faut qu'on l'abatte, Gheorghe. T'as faim?

— Moi, je n'ai pas faim.

— Je vais avaler un morceau. Ne commence rien, faut que je sois là, qu'on voie comment on va s'y prendre.

Le garçon s'assit sous l'arbre et attendit.

Il se demanda ce qu'il avait pris à son père d'abattre l'acacia en pleine nuit Il se souvenait que le père lui avait dit deux jours auparavant qu'il voulait l'abattre mais quoi, on n'avait pas le temps de faire ça le jour? Il porta la main à sa bouche, et bâilla. Le ciel était éclaboussé d'étoiles et la Poussinière descendait vers le cou-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

chant. Tudor Călăraşu s'en revint et le garçon se leva. Ils prirent tous deux leurs haches et l'homme se mit à tourner autour de l'acacia. Enfin, il s'arrêta.

— Alors, comment qu'on s'y prend? On va lui trancher d'abord les racines. Mais vas-y de bon cœur, c'est pas de la blague!

Les haches se mirent à frapper. Tous deux se courbaient, ployant les reins. La hache se levait, s'arrêtait à la hauteur de la tête, puis fendait l'air en sifflant et le bruit des coups s'envolait sur les ailes de la nuit, se perdant dans les jardins. Deux racines furent coupées. Tudor Călăraşu et son fils travaillèrent pendant deux heures sans ouvrir la bouche. Ils changeaient de place, crachaient dans leurs paumes et, chaque fois qu'ils recommençaient, les éclisses sautaient de tous côtés.

L'aube commençait à poindre. L'acacia était toujours debout et aucune de ses feuilles ne bougeait. Les deux hommes le frappaient maintenant par dessous. Un creux profond s'était formé de chaque côté et Tudor Căldăruşu s'arrêta, essuyant son front avec la manche de sa chemise.

— Attends, Gheorghe, ça ne va plus comme ça! Amène les chevaux.

Le garçon s'en fut et l'homme s'assit, soufflant à longs intervalles. La terre était jonchées d'éclisses.

Au bout d'un temps, le garçon revint avec les chevaux et, arrivé près de l'acacia, il apprêta les traits et attacha une longue corde au bout de leurs chaînes.

— Attends, Gheorghe! Laisse-les encore paître, hé, c'qu'il a été dur cet acacia, j'croyais bien qu'on n'en finirait jamais. En maintenant, comment qu'on va s'y prendre pour le faire tomber?

Du côté de la colline aux vignobles le ciel s'éclairait et les deux hommes reprenaient haleine en silence. Le village résonnait du chant des coqs et les gens commençaient à s'éveiller. C'était comme si l'on avait entendu le crissement de milliers de vers à soie montant dans les feuilles de mûrier. Tudor Călăraşu se leva soudain.

— Allons, Gheorghe, apporte donc la corde et l'échelle. Et il se mit à rouler une cigarette.

Le garçon éloigna les chevaux et dressa l'échelle. Il grimpa dans l'acacia et lorsqu'il en descendit la corde se tendit comme un fil de télégraphe. Ils s'approchèrent des chevaux, chacun de son côté.

— Tu es prêt, Gheorghe?

— Prêt.

Et soudain ils hurlèrent longuement, d'une voix rauque:

— Alleeeez!

Les chevaux s'arc-boutèrent et, de toute sa hauteur, l'acacia bougea et commença à s'incliner vers la terre.

— Gare-toi! hurla Tudor. Lentement, d'abord, l'acacia tombait maintenant, se précipitant avec une vitesse surprenante, pour embrasser finalement le jardin d'une étreinte de géant. Les vallées résonnèrent et les chiens se mirent à aboyer. Il semblait que le ciel s'était effondré, et le jardin fut soudain tout petit, envahi par l'air et la lumière.

La femme de l'homme apparut à la porte du jardin. Elle s'y tenait, les mains sur les hanches, semblable à un pot à deux anses.

— Hé, Tore, qu'as-tu fait?

Les voisins apparurent au même instant. Tous les jardins et la vallée même semblaient comme dépouillés.

— Que diable as-tu fait, hé, Tudor? dit un voisin. Une des fillettes à Ion Armăsarul commença à pleurer.

— Oncle Paţanghel, mais pourquoi que tu l'as abattu, l'acacia?

— Dis donc, Tudor, tu pouvais pas en abattre un autre? fit un autre voisin.

L'homme était immobile, les yeux fixés sur l'éclaircie béante dans la voûte du ciel. Il ne s'y était pas attendu. Il se sentit envahi d'une crainte mauvaise, une sorte de frisson, son front se rembrunit, et soudain il se mit à crier:

— Que diable avez-vous donc, tous? Êtes-vous fous?

LA COLLINE

I.

Un matin d'automne, avant l'aube, Vasile Catrina s'éveilla soudain en proie à une terrible épouvante. Il comprit aussitôt qu'il avait eu un mauvais rêve, mais son émoi le tenait comme cloué au lit sans qu'il se rende compte où il se trouvait: il voyait les deux fenêtres de la chambre et, au dehors, le ciel tout haut et couvert d'étoiles; il ne reconnaissait ni la chambre ni le lit où il était couché. Peu à peu il pensa qu'il devait pourtant bien être chez lui, et sans même s'en apercevoir, il prononça d'une voix rauque:

— Père!

— Qu'y a-t-il? répondit la voix de l'homme, quelque part du fond de la pièce.

— Tu dors? demanda le gars, apaisé.

— Je ne dors plus maintenant. Que t'arrive-t-il? Pourquoi t'es-tu réveillé?

Vasile Catrina se souleva encore tout étourdi et s'assit sur le bord du lit. Puis il parla à nouveau, gêné de ne pas savoir quoi dire, expliquer pourquoi il s'était levé:

— Qu'est-ce que j'avais dit hier soir que je devais faire aujourd'hui, ce matin? J'sais pas que diable je devais faire: c'est pour cela que je me suis levé plus tôt...

Son père regarda vers lui dans l'obscurité et d'étonnement se retourna dans son lit. D'habitude, le gars se levait d'un bond, s'habillait en un tour de main et s'en allait vaquer à ses affaires.

— Va donc te laver, fit le vieux rudement. Qu'as-tu à rester là comme une andouille?

— Quoi? que me veux-tu, hein?... comment? quelle andouille? Moi?...

Le garçon ouvrit la porte, recula un peu, puis sans plus regarder en arrière, la fit claquer si fort que le mastic collé sur les bords des vitres se craquela et que des morceaux en tombèrent. Il sortit, s'assit sur la véranda et commença à se chausser. Il se sentait pesant et essaya de se calmer et de se trouver une occupation. Pendant qu'il enfilait ses chaussettes et laçait ses chaussures, il se souvint subitement qu'on lui avait dit, l'un des soirs précédents, que leur blé avait mal donné du côté de Frunzari, qu'il y était clairsemé et jaune et qu'il ferait mieux de labourer la terre pour des semailles de printemps. «J'vas y voir moi-même, se dit-il, et pas plus tard que tout à l'heure.»

Il était très tôt et cette pensée le satisfit. « Au retour, je me ferai la barbe et je prendrai un bain; j'aurais le temps pour ça », se dit-il encore.

Le jour commençait à poindre, mais à mesure que l'obscurité de dissipait, les abords du village s'assombrissaient, et il flottait dans le lointain un brouillard dont les remous entouraient les hautes cîmes presque dénudées des acacias.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Vasile Catrina enfila un gilet de laine et s'en fut, mais se souvint au même instant que la veille au soir Bărăgan le crieur était passé avec son clairon dans tout le village, pour avertir les gens qu'ils devaient se rassembler devant la mairie; le notaire et l'instituteur avaient quelque chose à leur communiquer.

II.

À la sortie du village Vasile Catrina hâta le pas et se prit à jurer à haute voix, maudissant aussi bien Bărăgan, l'homme au clairon, que ceux qui appelaient sans raison les gens à se rassembler devant la mairie. Là, le notaire ou le maire font leur apparition armés d'un papier qu'ils se mettent à lire et auquel personne ne comprend rien. « Ils perdent leur temps », se dit encore le gars, coupant à travers le paccage et se dirigeant vers l'étang.

Il marchait vite, la tête baissée, à grandes foulées, sans regarder autour de lui, s'étonnant seulement au passage de ce que les bouts de ses sandales surgissaient sans cesse devant lui et qu'il n'en sentait par la semelle se plier derrière.

Une gelée blanche avait couvert la terre pendant la nuit, et maintenant il faisait froid. Il pensa à raccourcir sa route. Il serra davantage son gilet sur sa poitrine et prit à travers les champs de maïs récoltés. La route qu'il avait traversée serpentait à la lisière d'une petite cépée, près de laquelle s'élevait une colline d'aspect étrange et blanchie par un réseau de sentes.

Le jour devait bientôt poindre, cependant, et bien qu'on sentît la lumière matinale grandir au-dessus de la terre, un brouillard épais et grisâtre tomba, presque à l'improviste, assombrissant la campagne et la vue.

Vasile Catrina se trouva soudain seul, foulant les sillons détrempés des champs de maïs; il s'arrêta, inquiet, leva la tête et jeta un long regard autour de lui.

Le silence qui recouvrait la terre, en même temps que l'irruption inattendue du brouillard l'effraya encore plus. Il s'étonna d'abord de se voir arrêté à regarder autour de lui comme s'il s'était égaré. Il entendait les battements de son cœur.

— Que diable! fit-il à haute voix.

Au même instant il aperçut le brouillard épais, fuligineux, qui lui pénétrait dans les yeux, et, dans l'air, le voiles de brume qui commençaient à se défaire. Comme si le vent s'était soudain levé, la brume s'éparpilla et se mit à courir, effilochée, roulant en grands paquets sur l'étendue de la plaine.

Le garçon put distinguer alors devant lui la cépée et la colline qui semblaient danser en l'air. La brume passait, échevelée, par-dessus la colline et Vasile Catrina en fut étourdi un instant et porta la main à ses yeux. Il lui semblait que le petit bois prenait feu, s'anéantissait à vue d'œil. La colline s'élevait toujours; elle se gonflait comme une vessie gigantesque; elle vacillait, s'équilibrant comme une balance très haute; la terre oscillait; s'affaissait; s'enfonçait. Vasile Catrina se secoua et se remit en marche tout irrité:

— Ça alors ! c'est à croire que j'suis possédé . . .

Le brouillard avait pris une couleur laiteuse et semblait passé au tamis fin. Le gars se rapprocha de la colline et se mit à la gravir lentement. Il se regarda avec étonnement, scrutant ses sentes et son herbe drue, criblée de trous ronds d'araignées, encore mécontent de l'étourdissement qui l'avait saisi pendant quelques instants et du temps qu'il avait perdu. Il hâta le pas, arriva au sommet de la colline, puis se prit à dévaler l'autre versant.

III.

Il se rendit soudain compte que quelqu'un marchait lentement sur la sente qui longeait la petite cépée. Vasile Catrina s'arrêta, les yeux tournés vers l'endroit d'où lui venait le bruit des pas. Au même moment surgit de derrière la colline, marchant d'un pas traînant et tout courbé, un vieillard trapu, vêtu d'une chemise blanche de chanvre, sa tête nue couverte de longs cheveux, blancs eux aussi.

D'instinct, le gars fit quelques pas dans sa direction, mais trébucha contre un obstacle et s'étala de tout son long, face contre terre. Le vieux tourna la tête; le garçon se releva et sentit ses paumes brûler et ses jambes trembler. Ses joues étaient en feu et il commençait à étouffer de rage. Il était tombé maladroitement, ses genoux et ses coudes lui faisaient mal, et le vieil homme à la chemise blanche de chanvre l'avait regardé très tranquillement, poursuivant son chemin lentement, à tâtons.

Vasile Catrina frappa sauvagement la terre, ravala son dépit et cria d'une voix pleine de colère:

— Que fais-tu par ici, vieux père, qui diable y cherches-tu?

Le vieux cessa de tâter son chemin avec son bâton, se retourna très lentement, sans lever la tête, et le gars l'entendit dire:

— De qui es-tu le fils?

— Fous-moi le camp, espèce de vieux débris . . . voilà-ti-pas qu'il me demande encore de qui je suis le fils, cria à nouveau Vasile Catrina, comme si c'était de la faute du vieillard s'il avait trébuché et était tombé.

Le vieux ne parut pas s'en émouvoir et reprit:

— De qui es-tu le fils, hein?

Vasile Catrina marcha vers lui et quand il fut tout près, il le regarda avec étonnement. Le vieux ne bougeait pas. Le regardant et détaillant son visage ridé, les cheveux blancs et rares plantés dans son occiput, ses yeux plus vieux encore, comme écorchés, rougis et les paupières retournées, le jeune garçon sentit brusquement monter sa colère, puis aussitôt se dissiper, le laissant apaisé, mais aussi oppressé, avec, en son cœur quelque chose d'opaque et de lourd comme une eau noire. Il saisit le vieux par l'épaule et le poussa doucement en avant, comme pour le faire démarrer. L'homme vieux et chenu vacilla, reprit son aplomb puis s'arrêta avec obstination et répéta:

— Hein, de qui es-tu le fils, toi?

— Mais va donc une bonne fois, cria Vasile Catrina. T'es fou ou quoi?

Et il le poussa de nouveau.

Le vieux fit quelques pas trébuchants sous sa poussée jusqu'à ce qu'il retrouvât son équilibre, regarda un temps le gars, puis se remit lentement en marche, hochant la tête et à tâtons.

Vasile Catrina demeura cloué sur place, la tête vide, ne sachant que faire, ne comprenant plus ce qui lui arrivait et surtout ce que le vieillard faisait là, au pied de la colline. Il sentait de nouveau battre son cœur, l'air l'oppresser de son lourd silence, fermé, ouaté, et il voulut s'arracher du lieu où il se trouvait, mais comme en un éclair, il sentit dans ses paumes l'obstination du vieillard, le brouillard qui tournoyait et se défaisait sans arrêt en trous profonds et ronds, comme dans un moulin gigantesque: et, saisi d'un frisson, le gars se mit à trembler.

Soudain il se prit à courir, sans plus savoir de quel côté il se dirigeait, tout le corps transi d'épouvante et hâletant sans arrêt. Il courait comme un fou, faisant voler sous ses pas, derrière lui, les mottes de terre et les tiges sèches de maïs; le garçon fuyait sans un regard en arrière comme si tous les esprits impurs, dont on parle l'hiver dans les maisons, étaient sortis de la colline ou de la cépée et s'étaient mis à ses trousses.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

LE CHEVAL

I.

Florea Gheorghe avait mille choses à faire, mais il y en avait une qu'il voulait finir avant tout autre, maintenant, de bon matin, avant que le soleil ne se lève et qu'il ne fasse trop chaud, et à laquelle il pensait déjà depuis la veille.

Ce matin-là il se leva donc plus tôt que de coutume.

Après avoir avalé à la hâte quelques morceaux de mamaliga et de fromage il se rendit à l'écurie, se mit à la recherche de chaînes et de courroies, y renonça, fixa son choix sur un licou et s'approcha d'un cheval qui dormait immobile près de son râtelier. Il lui passa le licou, puis le détacha et le tira doucement jusqu'au milieu de la cour.

Du scintillement nocturne seules brillaient encore au firmament quelques étoiles pâlissantes. Tout était silencieux, le ciel frais et délavé frissonnait au-dessus des collines et des acacias qui s'élevaient à la sortie du village.

C'était un grand et vieux cheval, au poil frisé sous le ventre et à la peau usée un peu partout par le harnais. Il avançait avec peine et sa tête pendait lourdement, brinquebalant à la façon d'une large seille déglinguée. Au milieu de la cour il s'immobilisa soudain, puis, quand l'homme tira sur le licou, toute sa carcasse de vieux os parut se disloquer pour se mettre en branle, et l'animal avança de quelques pas. Les os et les tendons apparaissaient aux jointures et entre les côtes en un bizarre assemblage qui articulait lentement les quatre longues jambes.

A ses côtés, Florea Gheorghe se mit à rire; il s'arrêta et le regarda tel qu'il se tenait là, épuisé, au milieu de la cour, avec ses sabots éculés s'étalant dans la poussière comme des écuelles noires, et qui ne pouvait plus avancer. Il s'en rapprocha et le caressa un peu, tiraillant doucement la houppe de crins qui garnissait son front, puis, le traînant par le licou, il se dirigea vers la porte cochère.

Sur le petit pont qui enjambait le fossé ils s'arrêtèrent de nouveau, le cheval renâcla soudain, eut une brève quinte de toux et répandit une pluie de morve autour de lui.

— Hé ! morveaux, fit l'homme en s'essuyant et en se remettant à rire. Il continua: tu te mouches sur moi à présent? Bon, ça va ! Allez, en route!

Ils s'en allèrent tout doucement par le milieu de la route. Le cheval déplaçait lentement ses pieds, balançant tout son corps et à chaque mouvement ses os pointaient, soulevant la peau qu'ils semblaient vouloir transpercer.

— Allez, viens, mon vieux, t'as fini de manger du son . . . T'auras de l'herbe verte maintenant . . .

Arrivé près d'un puits, le cheval s'arrêta pile. Le visage de l'homme s'assombrit. Il demeura pendant quelques instants le front baissé, mais cette fois-ci il ne regarda plus la cheval et ne rit plus. Sa main serra doucement le manche du fouet et le fit claquer en l'air.

— Hue donc ! . . .

Mais le cheval ne bougea pas.

— Tu veux de l'eau? . . . murmura l'homme. Ben . . . Et puis, oui, t'en auras . . .

Florea Gheorghe s'approcha du puits, lâcha le licou et empoigna la seille. D'un mouvement preste il l'envoya au fond du puits, l'immergea, la retira tout aussi rapidement et en versa le contenu dans l'auge. Puis il en tira une seconde. Le cheval s'approcha, le cou tendu, plongea ses naseaux dans l'auge et but. On voyait l'eau

passer en boules dans son gosier et on l'entendait tomber avec bruit dans l'estomac.

Dans le silence de l'aube, *tous deux* se tenaient l'un près de l'autre, tranquilles, apaisés et au bout d'un temps le cheval soupira, plia un jarret, et sembla se disposer à rester là, près de l'auge.

Florea Gheorghe saisit le licou et tira dessus.

— Allez, mon vieux, sinon je serai encore là à midi, et j'ai tant de choses à faire ce jour . . . Hue donc ! . . . Eh, nom d'un chien, t'en as de bonnes . . . Tu voudrais quand même pas que je te porte sur mon dos à c'te heure.

II.

L'obscurité s'était entièrement dissipée lorsque Florea Gheorghe ne se trouvait plus qu'à deux ou trois maisons de la sortie du village. Il tirait son cheval par le licou, pressé d'arriver quelque part, tout près, un endroit vers lequel il jetait sans cesse des regards préoccupés. C'était une maison à l'extrémité du village, au toit de tuiles prolongé du côté de la route par un auvent bas, en tôle.

La maison avait de grands volets fermés, fixés au mur par de grosses barres de fer d'une longueur peu accoutumée. Arrivé à sa hauteur, Florea Gheorghe s'arrêta et se mit à crier:

— Hé, Ilie ! Hé, le Borgne !

Le cheval s'était arrêté lui aussi, les jambes écartées, essayant vainement de se gratter le flanc avec sa grosse tête. L'homme ne faisait pas attention à lui. Il regardait d'un air mécontent la cour de celui qu'il venait d'appeler mais d'où aucune réponse ne lui parvenait.

— Hé ! le Borgne ! Hé, Ilie ! cria-t-il une seconde fois. Puis, à voix basse, comme se parlant à lui-même: « Qu-est-ce qu'il peut bien foutre, ce Bohémien, qu'il répond pas? »

— Qui est là? fit alors une voix de femme.

— Réveille-le donc un peu, ton Ilie, répondit Florea Gheorghe.

— Qu'est-ce que vous lui voulez? Il est pas à la maison.

— Et où qu'il est, femme? J'ai à lui causer. J'ai besoin de quelque chose qui est dans la forge, répondit l'homme.

— Il n'est pas là. Il est parti hier soir pour acheter des flers à cheval. . . et la forge, il l'a fermée à clé.

À ces mots l'homme s'assombrit encore davantage et demeura longtemps immobile, roulant dans sa tête une pensée qui semblait l'irriter, mais qui, surtout, le mettait dans l'embarras. «Tant pis, fit-il enfin, j'verrai à me débrouiller autrement. . . Oui, c'est ça, quand on sera arrivé là-bas. . . »

— J'avais besoin qu'il me donne quelque chose de sa forge, fit-il à haute voix.

— Il revient vers midi, répondit la voix dans la cour. Alors il sera à la maison.

— Non, répondit Florea Gheorghe. J'en avais besoin maintenant ce matin. Mais tant pis. . . tant pis. . . j'me débrouillerai. . .

Quelque peu décontenancé, l'homme s'éloigna de la maison aux volets fermés. Il se dirigea vers le ruisseau et entra dans l'eau. Ils marchaient toujours très lentement.

— Des flers à cheval ! Elle en a de bonnes ! Son mari, l'est forgeron depuis de années et elle qui dit des flers à cheval. . . Hein ! que le diable t'emporte avec tes[s] flers à cheval, bougre d'idiote !. . . Hue !. . . Allez, viens mon mignon, viens mon poulain, faisait Florea Gheorghe, qui était revenu sur la berge tandis que le cheval s'attardait dans l'eau en agitant sa queue.

Le village commençait à s'éveiller. On entendait un vague bruissement que l'oreille avait peine à saisir, des murmures imprécis voletaient parmi les acacias et s'éteignaient avant de prendre sens. Au loin, dans la campagne, l'air blanchissait,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

comme une toile éloignée, éclairant dans tous ses replis l'étendue sans fin. On voyait surgir sur la route, au sommet de la montée, quelques chariots partis avant l'aube; ils descendaient silencieusement vers la rivière, la traversaient, puis remontaient vers les champs. Quelques-uns passèrent auprès de Florea Gheorghe qui montait lui aussi.

III.

L'un des chariots, dans lequel un homme était assis, de quingois sur une couverture en laine, s'arrêta à la hauteur de l'homme et de la bête.

— 'jour, Florea, cria l'homme, en se soulevant par-dessus la ridelle.

— 'jour !

— Où donc que tu vas, hein? avec cette rosse-là?

— Je vais... Passe-moi plutôt une sèche, répondit Florea Gheorghe.

— J'ai pas de feu. C'est-à-dire que si, mais j'arrive pas à battre le briquet.

— Ça ne fait rien, du feu, j'en ai, moi. T'as encore beaucoup à labourer? demandait Florea Gheorghe, lâchant le licou du cheval.

— Encore un petit bout, par là, du côté de la gare. C'est bougrement dur c'tte sacrée terre, crénon de nom ! Tu m'entends, Florea, la charrue, elle lève des mottes grosses comme ça. Tu te rends compte !

— Ben oui, j'sais bien... La pluie, Arghir, c'est la pluie qui manque... Tiens, voilà du feu, fit Florea Gheorghe en tendant à l'autre une mèche qui grésillait, dégageant un mince filet de fumée. Puis il alluma lui aussi sa cigarette et, aspirant de grosses bouffées de fumée, se pencha pour reprendre la longe du licou.

— Allons, salut ! fit l'homme du chariot en se remettant en route.

— Salut !

Traînant son cheval après lui, Florea Gheorghe continua son chemin, montant dans la direction des champs. La bête le suivait péniblement, à grands pas inégaux, en balançant sa longue encolure. Puis, *tous deux* quittèrent la route qui montait tout droit, tournèrent derrière une carrière de pierre rouge et arrivèrent au bord d'un ravin large et profond creusé par un torrent et tout rempli d'yèbles vertes et fournies qui poussaient dru parmi de grosses pierres et des ossements blanchis d'animaux. Les bruits d'alentour ne pénétraient pas au fond de ce coin perdu: ils s'y arrêtaient, eût-on dit, comme engloutis par quelque chose de semblable à des vases qui se seraient trouvé dans les parois pierreuses du ravin.

Florea Gheorghe s'arrêta là.

Le cheval en fit autant et allongea le cou de côté, fouillant de ses naseaux et tâchant d'attraper du bout des lèvres quelques brins d'herbe qui avaient poussé au milieu d'une bouse.

— Oui, il y en a, il y en a, murmura l'homme en jetant un regard dans le ravin. Puis il retourna auprès du cheval qui s'obstinait à atteindre les brins d'herbe. — Hé ! le vieux, c'est pas le moment de brouter ! Allez, viens !

Il tira sur le licou, mais le cheval ne voulait pas abandonner la petite touffe d'herbes et tendait le cou vers elle.

— Eh ben... on sera encore là à midi ! Hue donc !...

Et il tira sur le licou.

Ils descendirent au fond du ravin, et Florea Gheorghe s'y arrêta. À ce moment, par-dessus les hautes cimes des acacias que l'on distinguait à peine, dans la direction du village, les rayons du soleil jaillirent soudain, inondant le ravin de leur lumière rouge.

IV.

L'homme sembla frissonner, pris de peur. Il jeta un long regard autour de lu et s'arrêta en se grattant la tête. Puis, il lâcha de licou, détacha une corde qu'i

portait enroulée à sa taille et la passa autour du cou de la bête. Il recula de quelques pas sans lâcher l'extrémité de la corde et se baissa. Il ramassa dans l'herbe tendre un fémur de cheval blanchi et durci par le temps et l'éprouva, le faisant sauter dans sa main comme pour se rendre compte s'il pouvait facilement le manier. Il s'approcha du cheval et quand il leva la main l'air siffla. Une ride cruelle sillonna un instant le visage de l'homme. L'animal eut un sursaut, quelque chose en lui avait remué — il se cabra violemment, terrifié, secouant la tête.

Quelque chose de semblable s'éveilla aussi dans l'homme. Il recula d'un pas, sans quitter des yeux la bête qu'il avait éveillée sans s'en rendre compte, et comme saisi d'une hâte pleine de crainte, il serra plus fortement la corde, puis frappa avec un bref han ! l'animal en plein front. Il frappa encore, une fois, puis une autre et une autre encore, sans cesser de tirer sur la corde. Se cabrant à nouveau, le cheval voulut bondir, mais s'écroula et resta étendu, le corps soulevé d'un souffle rauque.

Lorsqu'il le vit étendu de tout son long et hâletant péniblement, l'homme poussa un sifflement prolongé comme si quelque chose s'était brisé et avait résonné en lui tel un éventaire battu des vents, comme si d'immenses oiseaux s'étaient envolés de sa tête et de sa poitrine et qu'il eût sifflé pour les rappeler; il reprit haleine, épongeant son front poisseux de sueur froide.

Il fit de nouveau tournoyer l'os dans sa main et, avec des mouvements mesurés, se reprit à frapper le cheval, sourd cette fois, comme un homme qui scierait du bois sans penser à rien. L'animal ne soufflait plus. Un de ses yeux avait crevé et coulait sur les naseaux comme un jaune d'œuf. L'homme frappait toujours à coups répétés, pressés, bien calculés. Même après que la tête du cheval eût été entièrement couverte d'une couche de sang figé et vitreux, il frappa encore plusieurs fois.

Il finit par jeter l'os au loin, se pencha et chercha un endroit où il pourrait écorcher l'animal. Il avait enfourché le corps et tirait dessus à deux mains. Parfois il se penchait en avant au point de le toucher du front, empoignant fortement des deux mains la peau puis, se rejetant en arrière, tirait si fort que les veines de ses tempes gonflaient. Sur la colline, dans les champs qui surplombaient le ravin, les bergers suivaient leurs troupeaux en sifflant et lançant leurs gourdins après les béliers.

De là-haut, on pouvait voir au fond du ravin l'homme et le cheval qui semblaient encore lutter. Une voix retentit soudain, effrayant Florea Gheorghe qui leva la tête:

— Regardez donc, les autres ! Hée! entendit-on dans tout le ravin. En v'là un qui écorche un cheval. — Tout beau, mon chien, tout beau ! Viens là... là !...

AVANT DE MOURIR

Stancu, fils de Stăncilă, comprenait qu'il allait mourir; qu'il gisait à l'ombre sur une couverture rayée et que le mal le tenait. S'il avait voulu se lever, quelque chose dans sa gorge l'aurait étouffé et, comme toujours depuis deux mois, il aurait craché rouge et aurait regardé son crachat, dans la poussière, près de lui, se figer en une petite boule. Cela avait commencé une année auparavant.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Il avait entrepris de creuser un trou en terre. Le puits d'où il tirait l'eau à boire était loin de sa maison et un beau jour il se leva de bonne heure, prit sa pioche et se mit à chercher dans le jardin l'endroit où creuser un trou, un petit puits qui soit pour lui. Il avait travaillé tout le jour et vers le soir il rejetait déjà la terre avec le seau; on ne le voyait plus au fond de son trou.

Il creusa plusieurs jours de suite avant de trouver l'eau. Il avait donné quelques bons coups de pioche et soudain il vit le fer tout humide. « Eh ben, il était temps, j'commençais à en avoir assez », fit-il, il abandonna sa pioche, retourna le seau bouche contre terre et s'assit dessus pour se reposer.

Il pensa que c'était bien, qu'il n'avait plus besoin d'aller tous les jours chercher de l'eau si loin ! Il a son puits à lui. Que lui faut-il encore: une fourche où il ferait passer une cheville, il abattra l'acacia de derrière la maison, qui convient pour un balancier, il en fera un balancier; il faudra encore une corde, un seau et tout sera dit. « Quand je la vois, cette femme que j'ai, qui s'en revient le seau plein d'eau sur la tête de si loin, du pied de la butte, je me sens devenir fou ! Si je creusais là, un peu plus près. . . un puits à moi ! j'suis content de l'avoir fait, j'ai trouvé l'eau et maintenant, j'en ai plus pour longtemps, j'ai bientôt fini. »

Stancu, fils de Stăncilă, se leva de son seau, se mit debout au fond de son trou et empoigna sa pioche. Mais il s'immobilisa soudain, la pioche en main. Une douleur subite l'avait frappé au côté, comme un coup de poignard. Il bougea avec précaution, leva une main, et cambra les reins; la sueur se glaça sous ses aisselles et sur son front. « Un point de côté? Comment, un point de côté? »

Stancu, fils de Stăncilă, reposa la pioche, empoigna la pelle et commença à remplir le seau de boue. L'eau ne cessait de sourdre parmi les mottes noires de terre. Il travaillait maintenant les pieds dans l'eau et essuyait de temps à autre du dos de la main la sueur qui s'accumulait dans ses sourcils. Au bout de quelques heures il avait couvert le fond d'une couche de sable pour filtrer l'eau, avait arrondi les parois du trou et achevé tout le travail.

Maintenant il est sous le mûrier, à l'ombre, la tête dépassant le bout de la couverture. L'eau était bonne, fraîche comme la violette ! Il a fait le puits et c'est pendant qu'il façonnait le balancier et la perche que Ion, le fils de Geacă, celui qui travaille à la mairie, est passé.

— Hein, Geacă, c'est-y de la belle ouvrage, qu'en dis-tu?

— Stancu, des gens comme toi, faut bien le dire., y en a pas beaucoup.

— Bougre de crieur ! pour que je te permette de puiser de l'eau à mon puits, sais-tu ce que tu dois faire, hein?

— Quoi donc?

— T'es bien le crieur du village, s'pas? tu sonneras le clairon ce soir, que tous se rassemblent à la mairie. . . les sots, tu me comprends?

— Eh bien? !

— Que je leur en donne une, de râclée, moi. . . Amène-toi un peu par là, pour m'aider à percer ce trou. J'ai un point de côté depuis hier, ça fait sacrément mal. Laisse tomber, ne grimpe plus, ça m'a passé. Quand est-ce que je peux la trouver chez elle, ta belle-mère, pour qu'elle me fasse une friction? J'ai pas fermé l'œil de la nuit. Je me suis tourné et retourné comme sur des charbons ardents. De la fièvre, de la sueur, des cauchemars, Geacă !

— C'est tes muscles qui te lâchent, fit Geacă, laisse, t'en fais pas, la vieille te les remettra en place. J'vas lui dire que tu viens ce soir.

— On verra, dis-lui toujours que je viens. Qu'en dis-tu du puits? Tu vois la margelle que j'y ai faite? Seulement que ça va verdir. . .

Maintenant il est étendu sous le mûrier et le puits est là, tout à côté.

Stancu, le fils de Stăncilă, se souvint du puits et se tourna pour le voir. Sur sa nuque, la sueur mouillait ses cheveux et ses mains se mirent à trembler. « Putain de margelle, fit-il à voix basse. Le Ion à Geacă ! Tous sont venus prendre de l'eau. Y m'ont fait plein de sentiers dans le jardin. Et moi, je souffle à peine. J'ai plus de jardin, je le leur ai vendu, pour payer les médecines et le docteur. » Il se souleva sur un coude et resta ainsi, tête pendante.

Le temps avait passé; il était allé chez la belle-mère de Geacă pour qu'elle lui enlève son point de côté. Il avait bu une bouteille de vin cuit avec du poivre et ne s'était pas soigné depuis. Mais au bout d'un certain temps les sueurs avaient recommencé, accompagnées d'une toux creuse.

« Ils m'ont tous raccourci les jours, grogna Stancu, fils de Stăncilă. Geacă, et puis ma femme, et ce borgne de Mitroi, et l'autre voisin aussi. . . Pas un ! Ah ! Je veux savoir ! Ça ne va plus comme ça ! Il va passer par ici ce soir, et je lui demanderai: Docteur, à quoi bon tant de médecines et j'sais plus quoi encore? ! J'vas mourir ou j'vas pas mourir? Car, pour ce qui est de ma vie, c'est plus une vie, mais. . . c'est pour quand? Quand j'serai mort ça sera fini? Mais qu'y me dise pour quand c'est, que j'm'y prépare, car c'est bougrement important, ça ! On est mort, la belle affaire ! Comme si le ciel allait s'écrouler si le Stancu à Stăncilă, il passe l'arme à gauche !. . .

L'homme demeura un instant immobile, puis sa tête retomba sur l'oreiller. Doucement, les feuilles du mûrier commencèrent à s'agiter en bruissant et les ombres de la terre passaient paresseusement sur le visage de l'homme. Stancu, fils de Stăncilă, leva soudain la tête, violemment, comme si les suites de la maladie ou même la maladie qui l'avait terrassé s'étaient évanouies. Les articulations des mains se raidirent et les veines du cou saillirent sous la peau. Il roula sur sa couche et enfonça ses ongles dans la terre tandis que la sueur l'envahissait soudain, mouillant ses cheveux comme dans un bain de graisse. Il s'appuya au tronc du mûrier, l'entoura de ses bras, s'y agrippant de ses ongles qui saignèrent et commença à ronger en gémissant l'écorce gercée et noire de l'arbre.

— Stancu, tu perds la tête, cria sa femme du fond du jardin en accourant vers lui.

Elle le souleva par les aisselles et l'aida à s'étendre de nouveau sur la couverture. Il ne gémissait plus. Il avait fermé les yeux et la femme le recouvrit jusqu'au menton, essuyant son visage glacé et son front luisant de sueur.

II.

Les ombres du mûrier s'allongeaient lentement. Les feuilles s'étaient éloignées, palpitant, puis toute la couronne avait quitté la racine, s'était étalée près de l'arbre et avait fini par disparaître sous le regard oblique du soleil. Stancu, fils de Stăncilă, dormait maintenant dans la clarté jaune du couchant. Il se réveilla fatigué comme jamais auparavant, et tandis qu'il essayait de se soulever, les nerfs de ses bras l'abandonnèrent et il n'y réussit pas; il se laissa retomber sur la couverture. Ses yeux roulaient dans leurs orbites comme s'ils s'en étaient détachés. « Il ne vient plus », fit-il doucement. Sa poitrine fut brusquement saisie d'un frisson encore jamais ressenti, d'une faiblesse qui l'atteignait jusqu'à la mœlle. Son cœur battait sous l'empire d'un désir violent, d'une supplication ardente.

— Femme, femme, fit-il à nouveau, le docteur ne va-t-il pas venir?

— Il est venu mais il est reparti. Il t'a vu dormir et il m'a dit de ne pas te réveiller, qu'il passerait plus tard, répondit sa femme.

Stancu, fils de Stăncilă, la fixa du regard:

— Alors, c'est pour bientôt?

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

— Mais oui, il doit venir. Y a longtemps qu'il a été.

— Que penses-tu, est-ce que je vas m'en tirer? lui demanda-t-il encore en la cherchant des yeux.

La femme détourna la tête.

— J'sais pas, Stancu, quelle sorte d'homme t'as été. Souviens-toi de ce que je te disais. Y a pas un an, je te disais: Écoute-moi aussi, car... j'ai pas appris grand chose, entendu ! mais ça, je le tiens de ma pauvre mère... Y en avait un qui était devenu jaune comme cire. Et j'sais plus qui lui avait dit de faire comme ça: il a égorgé neuf moutons, puis il s'en est allé à la montagne, dans une bergerie. Il y est resté couché trois jours, enveloppé d'une peau de mouton à boire du lait cru, et quand il se levait, ensuite, car la peau, elle séchait, toute fraîche qu'elle était, il s'envelopait d'une autre, tout nu, comme il était, et puis il buvait encore un seau de lait chaque jour. J't'l'ai raconté, alors, Stancu, y avait un docteur qui n'y croyait plus, à lui, et quand il est allé le voir et qu'il a regardé dans sa poitrine, il a vu comme d'autres poumons tout petits avaient poussé, et les vieux, y-z-avaient pourri à côté. T'as pas voulu ! Que Dieu me pardonne, pasque moi, je t'ai tout raconté, j't'ai rien caché, ça tu peux pas le dire.

La femme se mit à pleurer et se leva pour partir. L'homme s'agita, ferma les yeux, ouvrit les bras, les tirant de sous la couverture, puis rouvrit les yeux en cillant, et vit que la femme avait les regards tournés du côté de la route.

— Qu'y a-t-il? demanda-t-il d'une voix rauque.

— V'là le docteur !...

Les yeux de l'homme se remirent à rouler au fond de leurs orbites. La femme s'assit à terre, auprès de lui et remonta la couverture.

— Va-t'en, fit-il, soudain couvert de sueur. Va-t'en, laisse-moi tranquille. Va, fit-il d'un ton plus appuyé, va, maintenant, je te dis...

Elle se leva et alla accueillir le docteur qui poussait justement le portillon du jardin. Il marchait vite, serrant sa trousse sous le bras. Lorsqu'il arriva près du mûrier, il jeta d'abord un long regard au malade sans dire un mot; ses yeux erraient, impersonnels, de tous côtés. Il grisonnait et avait une figure ronde.

— J't'ai dit de partir; va, va donc, tu m'entends; docteur...

La femme se retira à contre-cœur. Puis le malade chuchota, baissant les paupières:

— Docteur...

— Eh bien?

— Attendez un peu, ne partez pas ! J'voulais vous demander quelque chose. Vous savez quoi, j'vous l'ai demandé encore une fois, mais vous ne m'avez pas répondu. Et pourtant, vous voyez bien que c'est pas facile, cette femme à moi, elle est seule, on n'a pas d'enfants, nos vieux... On a travaillé tous les deux et on s'est marié. C'est comme ça que ça s'est passé. J'aimais le travail, moi, j'ai jamais rechigné à la besogne, tenez, regardez donc ce puits ! Qui c'est qui a encore un puits par ici? Personne ! J'voudrais pas qu'on jase. Comme je vous le disais, je veux que tout soit fait comme il se doit, et c'est vous, seulement ... y a tant à faire pour un enterrement et je dois bien lui donner des conseils, car elle est seule, la pauvre. Vous voyez, moi, j'ai l'âge, je m'y connais; j'y puis rien... Y a des hommes qui sont morts... pas comme moi ! Et puis, quoi ! Pourquoi pas? Moi, je vous l'ai dit tant de fois: docteur, pourquoi se donner tant de peine? C'est

si difficile de me le dire? C'est pour quand? Allons, dites-le-moi, et je vous baise les mains comme à un saint. J'pense qu'à ça depuis des jours que j'y pense et je regarde ma femme qui se tourmente, la pauvre, et qui ne sait que faire, par où commencer. Si je savais, j'lui dirai seulement: « Prends garde, car tel jour... » et tout serait en règle.

— Comment, tel jour? fit le médecin. Que me demandez-vous donc? Je ne voudrais pas avoir compris.

— Ben, pourquoi que vous voulez pas, souffla le Stancu à Stăncilă. Est-ce si difficile.

Le visage de l'homme se tordit sous l'effet d'une colère dont il n'était pas conscient. Au sommet du mûrier les feuilles se frôlaient, à peine perceptiblement. Le médecin s'était agenouillé à son chevet, puis s'était assis à la turque. L'homme essuyait d'un geste lourd la sueur qui l'innondait. Un temps on n'entendit que le souffle léger de l'air à travers les branches des arbres.

— C'est pour cela que vous vous faites tant de mauvais sang? mais c'est pire, pour vous, fit le docteur.

— Pire? J'sais bien que j'peux plus vivre encore deux fois mon âge, alors...

— Alors, que voulez-vous?

— Pour quand c'est? C'est ça que je veux, pria-t-il doucement, presqu' en pleurant, vous voyez bien... est-ce que c'est si difficile à dire? « Voilà, mon ami, c'est pour tel jour, prépare-toi », rien de plus !

— Mais ça, c'est une chose qu'on sent tout seul, fit le médecin, tout aussi doucement.

— Si c'est d'après comment je sens, je devrais être depuis longtemps sous terre, répondit le fils de Stăncilă. Allons, dites-le-moi ! Cela me consolerait. J'ai pitié d'elle, la pauvre. Elle attend et elle se tourmente pire que moi. Moi, au moins, je m'en vas... mais elle?

Le médecin le regarda un long moment sans dire mot, puis ses yeux errèrent par-dessus le jardin et un rayon de lumière vive éclaira plusieurs fois son visage. Il baissa la tête.

— Voyons, Stancu, c'est l'automne, votre sang se modifie... Si vous vous étiez soigné à temps ... vous ne pouvez guère résister avec ce sang modifié...

— Quoi, vous voulez dire que je passerai pas l'automne demanda le malade douvement, d'une voix profonde.

— C'est ce qui arrive toujours, murmura le docteur tout aussi doucement.

L'homme ferma les yeux pendant quelques instants, et tous les muscles de son visage se crispèrent, puis, comme si un écrou avait brusquement cédé, ceux-ci s'ouvrirent, son corps se ploya en un arc, se soulevant de terre, de sur sa couche, et il empoigna des deux main le docteur à la gorge. Son visage s'était congestionné, tout couvert de taches pourpres et le corps roidi s'était projeté sur lui; il l'étreignait en grinçant des dents, en s'efforçant de ravaler l'écume et le sang caillé qui affleuraient ses lèvres. Il râlait.

Le médecin se dégagea, le rejetant presqu' à terre.

— D'où le sais-tu, hein, gronda Stancu, fils de Stăncilă, secoué par une rage folle. Bordel de Dieu et de tous les saints, d'où le sais-tu? Dis, d'où le sais-tu... Sacré non de nom de nom... d'où ... d'où...

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

MIDI D'ÉTÉ

C'était un de ces jours où la lumière immobile fait de chaque instant une attente sans fin. Le silence des cours semblait exposer le village à l'examen d'un œil étranger, immense, avide de découvrir les pensées humaines... De hauts acacias se dressaient comme pétrifiés, leurs feuilles endormies. La terre battue de la cour s'étalait blanche sous la lumière du soleil. Personne ne passait dans la rue. La palissade noire du jardin se tenait toute droite, son portillon encore à moitié ouvert, par lequel quelqu'un était venu, ou bien était parti. Derrière, on apercevait une meule de paille dans laquelle une fourche était plantée. On eût dit une après-midi revenue de loin, des profondeurs de l'éternité, et arrêtée comme en visite chez l'après-midi réelle et présente, qui se taisait, intimidée, de même que les murs des maisons, les sommets des acacias et le sol poussiéreux qui portait la trace de pas humains, de pattes d'oies, de petits sabots de moutons.

Dans ce silence, une femme au pas hésitant parut soudain à l'angle d'une maison. On lisait dans son regard une perplexité, une crainte hagarde, tranquille pourtant et résignée, comme protégée par son impuissance à comprendre. Cette perplexité s'insinuait aussi dans ses gestes: « Si seulement je savais quoi faire, où aller? ! » semblait-elle dire. Ayant tourné le coin de la maison, elle s'arrêta devant, quelques instants, monta les marches de la véranda et s'approcha de la fenêtre ouverte. Elle risqua un œil à l'intérieur. Une femme dormait là, étalée sur le lit, les cheveux défaits, bras et jambes à l'abandon. Une sorte d'hébétude s'était emparée de son visage comme si le poids de la vie intérieure qui la submergeait en ces instants de repos profond ne devait plus jamais la quitter. La femme qui était dehors saisit des deux mains le châssis de la fenêtre et murmura d'une voix étranglée par la peur:

— Joiţa !

Personne ne répondit. Après un court silence, elle répéta son appel. La femme qui dormait s'éveilla alors brusquement, s'assit sur le lit et, avec des gestes réflexes, recouvrit ses jambes et remit de l'ordre dans sa chevelure. Elle reçut, presqueinaltérée, l'angoisse de celle qui l'avait éveillée et demanda:

— Qu'y a-t-il, Dida?

— Viens.

Elles descendirent les marches et contournèrent la maison. Elles marchaient légèrement courbées, nu-pieds, avec leurs grandes jupes bouffantes, deux rondeurs presqueirréelles dans leur démarche lente, indécise, comme commandée. Elles s'arrêtèrent derrière la maison. La visiteuse montra d'un geste à peine ébauché la cour voisine qui gisait là, silencieuse, écrasée par la lumière du jour, sur laquelle s'ouvrait pareillement une fenêtre, et murmura:

— Joiţa, il n'y a personne chez moi.

— Et alors? murmura l'autre.

— Tudor est à la gare avec le garçon...

— Et alors?

— Tu n'entends pas?

— Quoi donc?

— Ma machine coud seule. Tu l'entends?

La femme prêta l'oreille et, pendant qu'elle écoutait, l'expression de son visage changeait peu à peu et, à mesure que les instants s'écoulaient, cette expression

était de plus en plus semblable à celle qu'elle avait eu avant, pendant son sommeil, et qui avait disparu à son réveil.

— J'entends, murmura-t-elle, au bout d'un certain temps. Dida, y a quelqu'un là-dedans !

— Y a personne, la chambre est vide.

Elles restaient là, toutes les deux, silencieuses, attentives, aux aguets. Un moineau s'envola de l'acacia voisin, derrière lui une feuille se détacha et flotta lentement jusqu'à terre. Entre les chardons qui envahissaient le clos derrière la maison, une poule parut, dont les poussins s'étaient dispersés ou perdus, et qui gloussait solitaire et mécontente. Apercevant les deux femmes, elle s'arrêta un instant, une patte en l'air, gloussa à nouveau, inquiète, troublée par leur silence et leur immobilité, puis reposa sa patte à terre et s'en fut. Soudain, au loin, comme venue du ciel, une voix terrible se mit à rugir, déversant un torrent de jurons, d'imprécations et de menaces:

— Où c'est que tu t'es fourrée, sacrée pute ! Amène-toi donc et ouvre la porte, nom de Dieu, que je rentre mes sacs. Bougre de sourde, t'as l'oreille bouchée? faut m'aider à décharger les sacs ! Au diable la femelle, dès que la chaleur la prend, elle se couche et ronfle qu'on pourrait quasiment scier du bois sur son dos... Ho ! charogne ! que le diable vous emporte ! le temps que j'vous dételle et vous irez à l'abreuvoir...

Au début les deux femmes écoutèrent cette voix presque sans ciller, puis une nouvelle expression de terreur parut sur le visage de la première:

— C'est toi, Gheorghe ! fit-elle d'une voix assourdie. Oh ! la ! la ! vas-y vite !

En français par **MICAELA SLĂVESCU**

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

EUGEN SIMION

L'espoir contre la solitude

J'ai souvent écrit sur Preda et, j'écrirai certainement, un jour, aussi un livre sur lui. Un livre qui traite de la *biographie* de cet d'un homme, selon moi, exceptionnel. Comment il a surgi parmi nous et s'est formé du point de vue intellectuel ; quelles forces du dehors, ou intérieures et secrètes ont agi sur lui et ont poussé ce fils de paysans de la Plaine du Danube à devenir écrivain . . . C'est de tout cela qu'un livre consacré à celui qui écrivit *Les Moromete*, *l'Impossible retour* et *Le plus aimé des hommes de la terre* devrait traiter, c'est cela qu'il se devrait d'expliquer . . . J'ai lu, il n'y a pas longtemps, une biographie de Camus écrite par un journaliste américain (Herbert R. Lottman), dans ce style positiviste anglo-saxon qui exaspère les *nouveaux nouveaux critiques* . . . Style des faits, obstination à chercher, à découvrir le destin d'un créateur dans les événements d'une vie, au fond, ordinaire. Le destin de Camus naît de la confrontation d'un grand nombre de circonstances : son enfance dans une famille pauvre de pieds-noirs, la maladie, cette tuberculose qui l'abat périodiquement, l'engagement dans la Résistance, la rencontre avec le professeur de philosophie Jean Grenier, ses amours de jeunesse, ses amitiés, ses échecs littéraires, ses relations amicales avec Sartre et la rupture irréparable qui s'ensuivit. « L'histoire de ma vie est l'histoire de mes livres », disait Balzac. L'histoire de Camus est l'histoire de la lutte pour la survie, au sens propre du terme. Comment lui a-t-il été possible de devenir écrivain ? Sans doute poussé par la nécessité de *porter témoignage* sur la condition de l'homme. Être un témoin de l'existence : son premier et son plus âpre désir. Quant à Sartre, il s'est mis à écrire, comme il le déclare lui-même

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

dans *Les Mots*, pour faire plaisir à un grand-père vaniteux. Il a commencé par pasticher la littérature et a fini par faire de la littérature un engagement total. . .

Mais Marin Preda, lui qui aimait Camus et détestait Sartre, Marin Preda qui croyait Tolstoï sur parole et admirait en Dostoïevski le romancier? Sa *Vie comme une proie* dévoile en partie, mais en partie seulement, le secret de cette vocation. J'ai lu le livre en manuscrit et la première question que j'ai posée à son auteur, après lecture, a été la suivante: *pourquoi parlez-vous si peu de la naissance de votre vocation?* Le prosateur n'y a pas répondu, mais lorsque j'ai relu le livre publié, j'y ai découvert quelques pages nouvelles qui répondaient indirectement à ma question. Il s'agit de la scène où le narrateur rend visite à un ancien camarade d'école devenu électricien ou quelque chose d'approchant. Cet ancien camarade a un talent extraordinaire, celui de la fabulation. Au cours de cette seule entrevue, il raconte à son ami une foule d'événements extraordinaires, l'existence étant pour lui une fête ininterrompue de l'imagination. C'est lui, dit le narrateur, qui devait devenir écrivain, et non pas moi, car je ne puis me détacher du réel et inventer de tels événements enchanteurs. . .

Nous pouvons tirer de là une première conclusion : c'est l'obsession du réel qui a rendu Marin Preda écrivain. C'est l'impossibilité (ou le refus) d'imaginer un monde autre que celui dans lequel est née et s'est formée sa conscience, qui l'a poussé, fatalement, vers la littérature. Vers la littérature qui donne un sens à ce monde réel et satisfait un désir irrépressible de connaissance. Pour Marin Preda (et ses livres en témoignent clairement) les choses doivent avoir un sens, l'histoire une logique, l'existence une justification. L'homme vit pour comprendre et se réjouir de ce qu'il comprend. Analyste, dans ses romans, des états obscurs de la psychologie, Preda visait à donner une cohérence aux ruptures intérieures, un sens aux échecs, à la déroute, à la fascination du rire . . . Il détestait les vaincus, les inadaptables. C'est pourquoi, lorsque je lui fis observer que l'épilogue du roman *Le grand solitaire* était inutile, il l'a justifié dans les termes suivants : la littérature roumaine est pleine de vaincus, d'inadaptés ; je ne veux pas porter plus loin cette tendance ; l'écrivain doit donner à son personnage une chance . . . l'homme est non seulement la somme de ses échecs, l'homme est une divinité enchaînée par les circonstances . . .

L'esprit qui pense de cette façon tend vers un classicisme fondamental. Au fond, Marin Preda est un moderne, qui n'a pas perdu son illusion dans l'idéal classique de l'homme . . . Et il est devenu écrivain pour exprimer cet espoir.

En français par MICAELA SLĂVESCU

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

GEORGETA HORODINCĂ

O revistă citită în 70 de țări

La 15 martie 1966 apărea la Paris primul număr al revistei «*La Quinzaine Littéraire*», revistă care, așa cum indica prin titlul ei, își fixa o periodicitate bilunară. Au trecut de atunci șaisprezece ani, timp în care, în ciuda greutăților materiale și a unor crize interne, revista a reușit nu numai să se mențină, dar și să dobîndească un prestigiu astăzi bine stabilit. Programul ei? Cu mirare trebuie să constatăm că primul număr al publicației nu afișează nici un program. Cititorul este în mod tacit invitat să ia cunoștință de intențiile și opțiunile redacției nu din declarații, ci din felul în care sînt puse în practică principiile călăuzitoare. Obiectivul urmărit reiese clar din structura primului număr, rămasă în esență aceeași pînă astăzi, deși, ca orice organism viu, *La Quinzaine Littéraire* s-a transformat, a evoluat și s-a adaptat cu o lăudabilă flexibilitate cerințelor mereu noi, mereu altfel luminate de reflectorul actualității, care stau în fața unei publicații literare: recenzarea conștiincioasă a tuturor cărților care, din noianul industriei editoriale, se disting, fie prin valoarea sau impactul lor, fie prin situarea lor sub un anumit nivel de onestitate profesională sau de onestitate pur și simplu. Departe de a-și fixa atenția exclusiv asupra literaturii, *La Quinzaine Littéraire* își face o datorie din situarea fenomenului literar în contextul intelectual al momentului acordînd spațiu larg, în același spirit exigent selectiv, cărților de artă, filozofie, sociologie, istorie, economie politică, știință, etc.; criteriile de selecție și modul de comentare al cărților mențin sub ochii cititorului imaginea generală a actualității sociale și politice, redacția cău-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

tînd să evite pe cît posibil capcanele inerţiei, care face din cultură preocuparea unui mediu restrîns, şi să răzbească dincolo de barajul, oarecum natural şi inevitabil, al specialiştilor, pînă la oceanul mut al cititorilor, ultimii dar nu cei din urmă destinatari ai culturii. Într-un scurt articol care întreprinde analiza succintă a trei ani de existenţă a revistei în lumina evenimentelor din mai 1968, îşi propune în mod programatic o mai mare apropiere de public prin stimularea spiritului critic al cititorilor şi înlesnirea accesului lor la expresie. Merită să fie citată fraza care defineşte acest obiectiv într-un spirit de elevată democraţie: « Să înţelegem în mod politic domeniul cultural şi, în acelaşi timp, din punct de vedere cultural, domeniul politic. »

Parcurgînd, fie şi cu un ochi grăbit, colecţia revistei în aceşti şaisprezece ani care s-au scurs de la apariţia primului număr, constatăm că toate marile evenimente, toate cauzele drepte, ca şi toate campaniile, bătăliile sau duelurile răsunătoare ale anilor '60 şi '70 din Franţa şi-au găsit reflexul fidel în paginile ei. Irumperea în arenă a structuralismului, vîlva în jurul lui Lacan, Althusser sau Foucault răspunsul lui Sartre, polemica Picard — Roland Barthes, critica universitară încrucişînd spada cu ceea ce s-a numit « noua critică », entuziasmul trecător pentru Teilhard de Chardin, încăierările zgomotoase ale revistei *Tel Quel*, din care duelul Bernard Pingaud — Phillippe Sollers, este numai un episod, şi mai recent apariţia « noilor filozofi », într-un cuvînt imaginea vie, plină de tensiune şi deloc simplificată a ultimilor şaisprezece ani. Revista a deschis fără teamă paginile ei opiniilor celor mai diverse ca şi polemicilor, şi ceea ce este şi mai meritoriu, nu s-a erijat niciodată în arbitru, deşi a ştiut întotdeauna să-şi afirme atitudinea, preferinţele şi opţiunile, cu tact şi eleganţă, disociind riguros ceea ce este modă, gust îndoielnic sau succes facil de ceea ce este originalitate reală seriozitate şi gîndire profundă.

În privinţa literaturii propriu zise, revista face dovada unui spirit receptiv, deschis, lipsit de prejudecăţi şi intoleranţe; experienţele şi formulele noi se bucură, fireşte, de încurajare (fără ca impostura care se dă drept originalitate să găsească porţile deschise) dar şi literatura mai mult sau mai puţin tradiţională, realistă, modernitatea profundă care fără să ia ochii prin procedee spectaculoase, ştie să dea glas spiritului novator, este pusă în valoare cu perseverenţă. Nu există, cred, în Franţa scriitor, critic sau eseist, indiferent de notorietate, care să aibă ceva de spus şi care să nu fi găsit deschise paginile revistei, gata să-i publice articolele sau să-i comenteze cărţile. În 1970, cu prilejul unui bilanţ, redacţia prezenta următoarea situaţie: 406 colaboratori de la înfiinţare, dintre care 148 scriind regulat în ultimele 12 luni. Aceeaşi paletă variată în privinţa scriitorilor din trecut, readuşi la lumina actualităţii, cercetaţi, analizaţi cu metodele criticii moderne, constrînşi să dezvăluie noi secrete, să răspundă la întrebările timpurilor noastre. Ce erudiţie, ce pasiune în descoperirea documentului rar sau în dezlegarea unor enigme literare punea regretatul Pascal Pia!

Dar ce interes pentru alte literaturi, ce perseverenţă în impunerea marilor scriitori latino-americani, în descoperirea celor suedezi, în afirmarea celor italieni sau americani, unii dintre ei, pe nedrept ignoraţi în ţările de baştină, ce largă deschidere spre Orient, China, Japonia, cîtă atenţie pentru scriitorii din ţările africane, cîtă dragoste pentru literatura spaniolă, cehă, polonă, sovietică sau maghiară, ce entuziasm pentru albanezul Ismail Kadare!

Nu este de mirare că revista este citită în 70 de ţări.

La Quinzaine Littéraire a arătat întotdeauna interes pentru fenomenul literar românesc, găzduind în paginile sale articole şi recenzii care semnalau cu promptitudine apariţia în limba franceză a unor cărţi semnate de Zaharia Stancu, Sorin Titel, Adrian Marino, N. Tertulian. Un colaborator al revistei, Serge Fauchereau,

care este şi autor al unei interesante lucrări intitulate *Expresionisme, dada, surréalisme et autres ismes*, 2 vol. Denoël, ed., 1977, s-a ocupat des în paginile revistei de scriitorii români de avangardă după cum arată şi textul ales de noi ca ilustrare în prezentul grupaj. Serge Fauchereau, care a învăţat româneşte din pasiune pentru literatura noastră, a tradus în franţuzeşte o mare parte din poemele scrise de Tristan Tzara în limba română. Aceste poeme au fost publicate în volum sub egida revistei *La Quinzaine Littérire*.

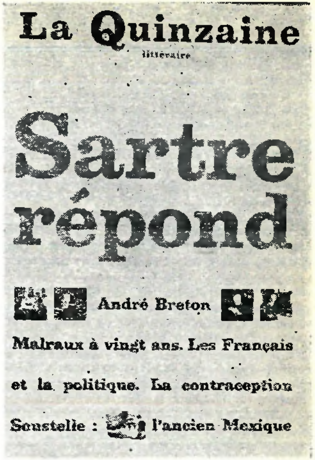
Sufletul revistei este Maurice Nadeau, cunoscut publicului nostru datorită traducerii în româneşte a eseului său despre Flaubert. Autor al unei lucrări de referinţă intitulată *Histoire du surréalisme*, al cunoscutului studiu de sinteză *Le roman français depuis la guerre*, Maurice Nadeau nu este numai un distins om de litere ci şi un extraordinar animator al vieţii literare şi intelectuale. Mult timp, ca director al colecţiei *Les Lettres Nouvelles*, din cadrul editurii Denoël, s-a dedicat cu pasiune operei de publicare a debutanţilor, care nu aveau de partea lor decît talentul şi seriozitatea. Din pricina neînţelegerilor intervenite în relaţiile sale cu editura, şi-a retras de la Denoël colecţia care astăzi se numeşte *Les Lettres Nouvelles — Maurice Nadeau*, continuîndu-şi activitatea în colaborare cu alte edituri, dar cu aceeaşi admirabilă devoţiune.

Ca director al foarte citite reviste *La Quinzaine Littéraire* îşi rezervă un rol mai degrabă discret. Preocupat să pună în valoare contribuţia colaboratorilor, Maurice Nadeau este adeptul unui stil care se caracterizează prin eleganţă şi supleţe, unele aluzii la atitudinile « autoritariste » de care s-ar fi făcut vinovat, s-au dovedit a fi de fapt rigoare şi consecvenţă în respectarea libertăţii de opinie. Am ales din textele publicate de-a lungul anilor de Maurice Nadeau în *La Quinzaine Littéraire*, cîteva care ilustrează, cred, în mod elocvent calităţile sale de critic şi eseist dar şi cordialitatea sa în relaţiile cu colaboratorii sau înţelegerea pentru cerinţele cititorilor. Două din aceste articole, unul despre *L'Idiot de la famille* de Jean-Paul Sartre, celălalt despre *Le Temps surréel* de Pierre Naville, sînt închinate unor cărţi care tratează subiecte cărora el însuşi le-a închinat studii importante: *Gustave Flaubert, écrivain* şi *Histoire du surréalisme*. Nu vom întîlni însă în aceste texte nici un semn de acreală, nici o laudă din vîrful buzelor, dimpotrivă un interes real şi o vie simpatie intelectuală pentru scriitorii respectivi, ceea ce vădeşte un spirit superior, cu un bine înrădăcinat gust al ideilor. Cînd aduce obiecţii lui Sartre, o face nu numai cu maliţie ci şi cu o stimă atît de sinceră încît discuţia pune mai bine în lumină meritele cercetării de proporţii gigantice, exhaustive, care este *L'Idiot de la famille*, decît elogiul cel mai cristalin. Datorită textului scris la moartea regretatului Roland Barthes,[1] putem arunca o privire asupra acelor relaţii care alcătuiesc ţesătura fină a vieţii literare şi care de obicei nu intră în oglinda paginii tipărite. Este vorba de flerul redactorului care ştie să descopere talentul atunci cînd acesta este încă necunoscut, chiar şi lui însuşi, şi asta avînd aerul că nu face decît să se plece în faţa evidenţei. Numai că această evidenţă nu este evidentă decît pentru el, aşa cum a fost la început numai pentru Nadeau, personalitatea celui ce avea să devină mai tîrziu binecunoscutul Roland Barthes.

În sfîrşit, ultimul text este prezentarea unui număr al revistei închinat unei teme excepţionale pentru *La Quinzaine Littéraire*: « De la romanul popular la literatura de consum ». Aici se vede foarte clar atenţia complexă pe care revista o acordă cititorului; fără să fetişizeze gustul needucat, Maurice Nadeau analizează în aceste cîteva pagini cu o mare acuitate cerinţele confuze dar semnificative ale cititorului modern, care în ultimă instanţă sînt aceleaşi pretutindeni: o literatură care să ţină seama de aspiraţiile şi de greutăţile lui şi care să-l ajute să trăiască.

[1] Text reprodus în „Secolul 20" p. 248, 249, 250/1981.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România



MAURICE NADEAU

SARTRE
şi «idiotul familiei»

Sartre a calificat el însuşi *Idiotul familiei* drept « roman[1] deşi l-a tipărit într-o colecţie care publică rar opere de ficţiune, « Biblioteca de filosofie». Şi a făcut bine. Nu numai că-i dezarmează astfel pe istoricii literari, mai amatori de fapte decît de ipoteze, dar scoate în evidenţă stima pe care o poartă genurilor literare (sau

[1] « Aş voi ca studiul meu să fie citit ca un roman . . . Aş vrea în acelaş timp să fie citit cu gîndul că spun adevărul, că este un roman adevărat ». « Le Monde », 14 mai 1971/)

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

filosofice), astăzi biete rămășițe ale unei producții scriitoricești, cărora prietenii noștri de la « Tel Quel » n-au greșit dîndu-le numele generic, și nu prea compromițător, de « texte ».

Un text, aici, de 2136 de pagini îndesate, format mare, care seamănă cu Mont Blanc văzut de la Chamonix și a cărui escaladare, alpinistul se întreabă neliniștit dacă o întreprinde sau nu. Trebuie să ai suflu, timp și pasiune. În ce mă privește, eu nu am ajuns decît la Marea de gheață: 800 de pagini deasupra nivelului mării. Și nici nu voi vorbi în acest articol decît de primele 648: ele alcătuiesc partea întîi a lucrării, « constituirea », și se ocupă de primii ani ai copilăriei eroului, de « protoistoria » lui, epoca, să zicem ca autorul, cea mai importantă din viața noastră a tuturora.

Nu e prima oară că un scriitor se ocupă de un alt scriitor, real sau fictiv, fie în scopul de a se descoperi pe sine (și în consecință și cititorilor), fie pentru a discuta cu modelul său despre probleme care le sînt comune. Dialogul se desfășoară, de obicei, într-o atmosferă de simpatie și de înțelegere cu atît mai reciprocă cu cît nu încape discuție, cu adevărat contradictorie, între cel care are efectiv cuvîntul și cel căruia i se dă. Cu Sartre s-a întîmplat altfel: s-a ocupat de Flaubert, ne spune el, pentru că-l detestă, pentru că avea de mult intenția să se « răfuiască » cu el. Ne amintim într-adevăr de excuția la care s-a dedat asupra persoanei susnumitului în timpurile îndepărtate ale « angajării », vorbind despre atitudinea lui față de Comuna din Paris.[1]. Dacă această « antipatie » s-a transformat în « empatie » vechiul dispreț n-a dispărut cu totul, astfel încît nici acum nu-l privește cu ochi buni. Emma Bovary rămîne pentru Sartre o femeie « proastă și rea » și toate personajele lui Flaubert îi sînt « antipatice ».

« Răfuiala » trebuie să fi fost deosebit de serioasă ca să ceară acest travaliu, pe care pustnicul din Croisset n-ar fi ezitat să o găsească « enormă », și care lasă mult în urmă tentativele timide (considerate totuși « supraomenești) ale celor doi năstrușnici eroi ai lui, Bouvard și Pécuchet. Dar poate că aceștia ar fi apreciat cum se cuvine o operă născută, ca și a lor, dintr-un pariu: acela pe care l-au făcut în anul de grație 1954, filosoful «existențialist» Jean-Paul Sartre și filosoful pe atunci oficial al partidului comunist Roger Garaudy, cu privire la modul cel mai bun (marxist sau existențialist?) de a însufleți un personaj istoric. În orice caz, cei doi copiști, pomeniți mai sus, ar găsi prilej de meditație asupra acestui *sic transit* . . .

« Roman », fără îndoială, dar « roman adevărat », adică bazat mai mult decît pe corespondență și scrieri autobiografice pe care Sartre le socotește, și spune de ce, « nesincere », pe mărturii, documente, un aparat critic, și chiar o operă, care conturează adevăratul chip al lui Flaubert și, poate, îl dă la iveală. În acest scop, Sartre folosește toate instrumentele care-i stau astăzi la dispoziție, de la propriul său sistem (care datorează mult, se știe, lui Husserl și Heidegger) pînă la metoda marxistă, trecînd prin ceea ce a înghițit el din teoriile lui Lacan și ceea ce reține din psihanaliza freudiană. Va stîrni, poate, uimire faptul că nu-l vedem făcînd apel la « structuralism », dar, ni se spune, că asta va fi mai tîrziu, cînd va vorbi de *Doamna Bovary*.

Se înțelege că un om astfel înarmat nu poate înainta ușor. Un du-te vino destul de ciudat între romancier și producțiile acestuia, între omul, așa cum îl cunoaște, și copilul, așa cum și-l imaginează, între o perioadă din existența lui și o alta care

[1] Maurice Nadeau se referă la studiul lui Sartre din 1947, « Ce este literatura? », unde întîlnim pasaje ca: « Flaubert care i-a înjurat atîta pe burghezi și credea că a reușit să iasă în afara mașinii sociale, ce este el pentru noi, dacă nu un rentier de talent? Și arta lui subtilă nu presupune confortul de la Croisset, solicitudinea unei mame și a unei nepoate, un regim de ordine, un comerț prosper, dividende încasate regulat? » (n. trad.)

poate tot atît de bine să o preceadă sau să o urmeze. Cînd se întoarce înapoi, el numește acest demers « analiză regresivă » și cînd o ia înainte, dar de-a-ndăratelea, în felul racului cum se spune, îl numește « sinteză progresivă ». Pentru cei care nu-l cunosc bine pe Flaubert și în special primele sale opere, acest procedeu nu contribuie la limpezirea expunerii. Ceilalți vor citi într-un suflet (cu condiția să aibă suflu) această proză de o ținută foarte liberă, familiară chiar, și în care un argou pe care nu-l întîlnești de obicei decît în conversația între intimi vine din fericire, uneori cu veselie, să mai spațieze noțiunile vocabularului filosofic. Libertatea expunerii, salturile demersului îi permit lui Sartre să țină în orice clipă modelul în întregime în raza privirii, evitînd, ceea ce e și mai bine, inconvenientele analizei cumulative, ca și pe acelea ale deducției școlărești. Intrăm de-a dreptul într-o epocă și într-o familie, facem dintr-o dată cunoștință cu micuțul Gustave care va rămîne toată viata — asta-i teza susținută — copilul condiționat care ne este înfățișat. După asta, nu-i mai rămîne, se pare, autorului decît să prelucreze aceste trăsături «constitutive » și să vadă cum se asamblează ele într-un portret de scriitor.

Asistăm, ca și cum am fi de față, la gestația unui « mezin » de familie burgheză de la începutul secolului, pe timpul domniei lui Ludovic al XVIII-lea, la nașterea lui, la primii ani de viață. Îl ajutăm să facă primii pași și întîmpinăm împreună cu el dificultatea de a ne băga în cap semnele încîrligate ale alfabetului. « Un martor, scrie Sartre, povestește că băiețelul a învățat să scrie foarte tîrziu, și că familia îl considera pe atunci un copil arierat », Vai, « martorul » n-a lăsat nici nume, nici adresă. Caroline Commanville, nepoata scriitorului, și care, nu fără temei, vorbește numai din auzite de întîmplări petrecute cu patruzeci de ani în urmă, relatează că micuțul Gustave vărsa lacrimi amare sub mîna de fier a Doamnei mame, care avusese mai mult succes cu primul născut. Avea perioade de « prostrație » cînd stătea cu degetul în gură și holba ochii ca un « idiot ». Lucrurile se încurcă. Sigur, mai spune ea, « în cîteva luni, Gustave ajunsese din urmă copiii de vîrsta lui », dar poate că minte, spune Sartre, care recunoaște totuși că la nouă ani Gustave scrie o scrisoare (ea se află în *Corespondența* lui) care « impresionează prin siguranța cu care e scrisă ».

N-are importanță. Din această situație de mezin al unei familii « domestice » adică de structură încă feudală), din această întîrziere de unul sau doi ani în ucenicia alfabetului, analistul îl deduce pe Flaubert în întregime și iremediabila lui « idioție ». « Voioșia Carolinei, scrie el, nu poate ascunde adevărul: Gustave era un sărac cu duhul, de o naivitate patologică de necrezut » (cînd i se spunea: cară-te de-aici și caută-mă pe dincolo, el se ducea, ca un tîmpit, să caute într-adevăr dincolo). Această naivitate nu numai că Flaubert a păstrat-o toată viața, dar pentru Sartre « toată problema se rezumă la aceste cuvinte: Gustave nu și-a depășit niciodată copilăria ». Altfel spus, a rămas toată viața « un idiot ».

Subrezenia mărturiilor pe care se sprijină analistul, dacă îi permite o remarcabilă expunere asupra modului în care un copil pune stăpînire pe limbaj — numai că în cazul de față lucrurile se petrec cu totul altfel: limbajul va rămîne pentru Flaubert o realitate exterioară și oarecum străină — trezește totuși biografului unele scrupule. El recunoaște că imaginează și formulează o ipoteză a cărei bază nu se va putea verifica decît prin evenimente și bineînțeles, prin operă, care va constitui verificarea supremă. « Astfel aventura lui Flaubert, pe măsură ce se va apropia de sfîrșit, va face dovada acestei copilării regăsite și va demonstra retrospectiv șansele ei de a se apropia de adevăr. Această speranță îmi ajunge: mă lansez ». Să sperăm, după acest nou pariu, că autorul *Doamnei Bovary* nu va avea prea mult de pătimit.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Totuşi analistul ar fi neserios dacă nu şi-ar sprijini ipoteza prin toate argumentele care o fac plauzibilă şi nu ar folosi toate armele de care dispune, pentru a reconstitui epoca, mediul, ideologiile, familia în sînul cărora micuţul Gustave a văzut lumina zilei. Această muncă de istoric, de sociolog, de psihanalist, chiar de pediatru (trebuie să vezi, de exemplu, ce minuţios descrie felul în care doamna Flaubert îşi înfăşa pruncul) a fost rareori îndeplinită de vreun marxist sau de vreun psihanalist cu atîta inteligenţă, cu atîta strălucire, cu atîta virtuozitate dialectică.

Şi ar fi cu totul inutil să-i facem şicane autorului întrebîndu-l de unde ştie că mama îşi alăptează copilul aşa cum zice el şi nu altfel. El recunoaşte dinainte că într-adevăr nu ştie, că « nimic nu dovedeşte că aşa a fost », că a urzit o « poveste ». Dar chiar dacă se dovedeşte că am greşit, spune el în esenţă, am totuşi dreptate; presupunînd că lucrurile s-au petrecut altfel, demersul meu este singurul potrivit. O, putere a metodei !

Nu ar fi profitabil să urmărim aici autorul în acel du-te vino al demonstraţiei sale. Dacă accepţi datele şi desfăşurarea în spirală, nu poţi într-adevăr decît să ajungi la acel curios produs numit Gustave Flaubert, strict determinat şi definit de forţele, fie ele şi contradictorii, care au influenţat formarea lui. Este inutil să evocăm amintirea unui anumit « filosof al libertăţii »: pentru moment este absent. Şi, fără îndoială, pentru Flaubert, « alegerea » va veni mai tîrziu, într-un spaţiu de posibilităţi pe care nl-l închipuim foarte îngust. Acest « spaţiu de jos » a vrut Sartre să-l delimiteze, într-o primă fază, vorbind despre « constituire ».

El defineşte această « constituire »: e « pasivă » şi se exprimă în « patosul » instinctelor, al sentimentelor elementare. Dacă ea i-a venit lui Flaubert dintr-o « proastă inserţie în universul lingvistic, asta înseamnă că micuţul Gustave n-a reuşit să se integreze nici în lumea socială, nici în familia lui ». Aşa cum vede cuvintele, « din afară », chiar cînd sînt în el fără să fi reuşit a şi le apropia, tot aşa nu se va vedea niciodată pe sine ca un « eu », ci ca un « el », şi va asista la existenţa lui ca la o comedie al cărui actor şi spectator va fi în acelaşi timp. Identitatea după care aleargă, n-o va dobîndi niciodată, şi asta este, evident, cea mai mare nenorocire care i se poate întîmpla unei fiinţe omeneşti. Această nenorocire nu scuză în ochii lui Sartre nici una din tarele cu care îl împodobeşte pe parcurs pe « idiotul » lui: supunerea (revoltele lui nu vor fi decît verbale), resentimentul (detestă pe toată lumea, începînd cu părinţii, fratele cel mare, sora lui, Caroline, pe care îi masacrează în operele de tinereţe), orgoliul (care nu e decît orgoliu de castă, cel al familiei Flaubert, asupra căreia domneşte potentatul descins dintr-un neam de veterinari ca să ajungă chirurg-şef al spitalului din Rouen), invidia (« toată viaţa succesul altora îi va zmulge urlete de furie ») şi complementul lor: răutatea (urmăreşte să « descalifice » însăşi fiinţa speciei umane). « Determinarea lui Gustave este de a face rău: activitatea lui pasivă are ca obiectiv distrugerea omului, refuzînd orice conivenţă cu minciunile vitale ale acestui animal fisurat, pentru a descoperi îndărătul inconsistenţei actorului, bestia umană, porcul »). Ce-i drept nu-l pune chiar pe Flaubert să zică despre el însuşi că e un porc. La sfîrşitul primei runde a acestei lupte care neagă adversarului cea mai mică « subiectivitate », îi recunoaşte bietului său erou doar « o conştiinţă animală a lumii ». Frumos cadou, ce să zic?

Cum acest « arierat », acest « ratat », acest « nenorocit », acest « idiot » va deveni unul din cei mai mari scriitori contemporani, asta se va apuca, fără îndoială, să ne arate Sartre în volumul următor. Va avea nevoie de imensele lui daruri — de analist şi de romancier — ca să ne facă să trecem împreună cu el acest hop.

La Quinzaine Littéraire nr. 119/1971

Un SUPRAREALISM pentru viitor

Aveam douăzeci de ani. Pierre Naville, care mergea pe treizeci, voia să ştie cu tot dinadinsul — ne revăd pe amîndoi, singuri la o masă, într-o cîrciumă de provincie — cărei lupte înţelegeam să-mi închin viaţa. El se certase de curînd cu Breton şi cu grupul suprarealist, şi se aruncase într-o luptă de cu totul altă natură. L-am urmat. Nu-i plăcea să aibă discipoli. Am devenit prieteni într-o organizaţie de « tovarăşi », care îşi interziceau să fie « sentimentali » între ei.

După întrevederea Troţki-Breton de la Coyoacan, el este acela care m-a îndreptat spre Breton şi cînd, într-o perioadă de lipsă de ocupaţie din timpul Ocupaţiei, i-am expus proiectul meu de a scrie, pentru tinerii de după război, istoria suprarealismului, nu mi-a răspuns cum m-aşteptam, cu ironie, ba mi-a trasat liniile directoare. După ce am scris cartea, a găsit că e proastă, dar nu m-a sfătuit să n-o public: va avea utilitatea ei şi Breton se va mulţumi şi cu atît. La întoarcerea lui din America va căuta — nu-i aşa? — să se agaţe şi de o « scîndură putredă ». « Tu, i-am spus, ar fi trebuit să scrii această carte ». În momentul acela orice întoarcere asupra propriului său trecut îi părea însă inoportună. Avea alte treburi mai importante.

Anii au trecut şi această carte o am astăzi în faţa mea. Este o « istorie », dacă vreţi, redactată de unul din principalii ei actori, deci, în acelaşi timp o lungă confesiune, dar care evită capcanele unei rememorări emoţionate sau apologetice sau anecdotice. Este mai mult decît atît: o meditaţie aprofundată, care, pornind de la starea de spirit a tînărului, escaladează barierele timpului şi care, mai mult decît să răscolească cenuşa, face să învie trecutul în prezent, şi arată căile viitorului. Carte capitală, care îşi ia locul în ciclul de lucrări de o ţinută mai severă, pe care ni le-a dat Pierre Naville şi care va fi urmată de altele. (. . .) Suprarealismul? Ar trebui să se ştie astăzi ce este suprarealismul. Teze, studii, cu zecile, monografii, mărturii, comunicări, tot ceea ce face să se înconvoaie rafturile bibliotecilor noastre, vine astăzi să ne înveţe ce este suprarealismul. Istorici, erudiţi, foşti combatanţi, pînă şi absolvenţi ieşiţi de pe băncile unversităţilor din Iowa sau Missouri s-au aplecat asupra problemei, au mestecat-o în toate sensurile, au tăiat-o în bucăţele metafizice, literare, artistice şi, uneori, au recompus-o, punînd toate bucăţelele la locul lor, urmărind să-i insufle viaţă printr-un curent galvanic. Dar, aceasta « stare de furie » pe care o simţeau Breton, Aragon, Eluard, Artaud, Péret, Naville şi alţi cîţiva în anii douăzeci şi care urmărea să schimbe « ordinea lucrurilor », cum să o descrii dacă n-ai cunoscut-o? Sau cum, dacă ai cunoscut-o, să eviţi de a o înălţa înduioşat pînă la prerogativele visate în entuziasmul tinereţii? Aceste sentimente îl însufleţesc încă pe Pierre Naville şi dacă el le-a găsit pe parcurs alte domenii de manifestare ele rămîn întotdeauna sursa şi motivul acţiunii sale.

Erau, se ştie prea bine, poeţi, pictori, artişti, în general băieţi de familie bună şi care n-aveau ca să-şi manifeste dezgustul şi revolta decît aceste mijloace, numite

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

« artistice » care nu strică « ordinea lucrurilor » decît cel mult în cărţi şi expoziţii de pictură. Le-au folosit, printre altele, creind cîteva unde de şoc pe care le-am mai văzut propagîndu-se pe zidurile lui mai 1968, dar nu aici stătea pentru ei, esenţialul. Cînd Eluard, supralicitînd exemplul lui Rimbaud, dispare în direcţia Pacificului pentru, se crede, a nu se mai întoarce niciodată, cînd revista *Revoluţia suprarealistă* lansează ancheta: « este sinuciderea o soluţie? », cînd Artaud se adresează într-o scrisoare « medicilor şefi ai azilelor de nebuni » sau cînd Desnos îi imploră pe asiatici să-şi « aşeze taberele în pieţele noastre », cînd Péret insultă în stradă pe oricine poartă uniformă militară sau eclesiastică, este vorba de altceva decît de artă şi literatură, de revoluţionarea limbajului poetic sau de « cadavre încîntătoare ». Este vorba de sensul vieţii într-o societate de care ei refuză să se lase înghiţiţi. Pentru ce trăiţi? Pentru ce acceptaţi să trăiţi ca nişte sclavi? « Suprarealului » este răspunsul lor. Nu căutarea unui dincolo, ci, spune Naville, « chemarea la un dincoace, al cărui secret a fost pierdut sub apăsarea secolelor de cultură intensivă ». Trebuie să-i dăm prilejul să se manifeste: prin dicteul automat, practicat colectiv, dacă este posibil, prin relatarea viselor, jocul adevărului, confidenţa intimă (de exemplu asupra practicilor sexuale), trebuie pus totul în mişcare pentru a evita căderea în « chietismul poeziei » şi trebuie hrănită, dimpotrivă, această « nelinişte permanentă », această « dorinţă nebună de ceea ce este însetat cu ajutorul cărora « se întîmpla să ne trezim foarte des în prezenţa necunoscutului ».

La Quinzaine Littéraire, nr. 258/197[illegible]

Întoarcere la POVESTIRE

Consacrăm acest număr unei literaturi de care ne ocupăm puţin în cursul anului.[1] Pentru că se ocupă destul alţii. Pentru că obiectivul nostru se situează în altă direcţie: acolo unde putem fi de folos.

Totuşi, în afara cărţilor despre care scriem, există aceste mii de cărţi de mare consum: best-sellers, romane poliţiste, romane de groază, memorii înregistrate la magnetofon, romane sentimentale sau pornografice, benzi desenate, romane în fotografii, a căror vînzare în cantităţi impresionante este o adevărată mană pentru producători, autori şi editori, în general specializaţi în aceste genuri, ceea ce nu înseamnă că editorii aşa zişi literari ar face nazuri dacă ar avea ocazie. În această perioadă a anului, ei scot un număr destul de mare de « romane de vară ». Uşor de citit şi făgăduind o lectură pasionantă, aceste romane vin în cea mai mare parte din Statele Unite unde s-au vîndut, sîntem fără greş informaţi, în unul sau două sau şase milioane de exemplare. Cum oare ceea ce e bun pentru americani să fie rău pentru noi? Lăsaţi-vă luaţi de val.

Un alt fenomen iese deasemeni la lumină; aceasta, francez: reînvierea neaşteptată a marilor autori populari din secolul trecut sau de la începutul acestui secol: de la Eugène Sue la Paul Féval, de la Gaston Leroux şi Maurice Leblanc la Ponson du Terrail şi Gustave Le Rouge. Fantômas avea admiratori printre suprarealişti şi Arsène Lupin ne este cunoscut tuturor. Vom putea citi, sau reciti, *La Porteuse de Pain* (Brutăriţa) sau *Les deux orphelines* (Cele două orfeline).

Pentru a explica această revenire, se invocă influenţa televiziunii şi a serialelor ei (televiziunea ar fi continuatoarea presei din secolul al XIX-lea), moda « retro », nevoia de relaxare, resimţită de oamenii surmenaţi, care n-au chef să-şi bată capul în timpul liber pe care-l au şi cu care nu prea ştiu ce să facă. Există o « cerere ». De ce să n-o satisfacem? Se caută chiar, în unele edituri, foiletonişti *new look* care ar putea împrospăta genul şi ar putea face « roman popular » modern.

Asupra acestui termen, de « roman popular », ar trebui să ne lămurim. Ne aducem aminte de un număr al revistei *Europe* în care Pierre Abraham încerca să o facă. În zadar: « Se constată că nu se poate delimita un teritoriu specific al literaturii populare şi, în consecinţă, că este impropriu să folosim o atare expresie, lipsită de justificare. Şi începea să evoce, într-adevăr, pe Rabelais, Victor Hugo, Balzac, Zola, care au fost şi rămîn autori populari şi, în acelaşi timp, şi scriitori recunoscuţi. Pierre Abraham înlocuieşte termenul de « roman popular » cu acela de « roman foileton », singurul care ar avea de altfel curs în secolul al XIX-lea, referitor la producţia cotidiană a acestor scriitori, aşa cum ne aminteşte Hubert Juin. Pe atunci graniţa era clară. Ceea ce constată şi Jean-Louis Bory în articolul pe care ni l-a dat.

Dar astăzi? Pentru Jean-Claude Lattès aceste distincţii nu mai sînt actuale. Ele au fost stabilite de către critici şi belferi. Cărţile lui Camus se vînd astăzi în toată lumea mai mult decît cele ale lui Guy des Cars, şi Saint-Exupéry este citat la egalitate cu Alexandre Dumas, de către tinerii recruţi cărora le-au pus întrebări colaboratorii lui Robert Escarpit (*Le Littéraire et le social*, coll. Champs Flammarion, p. 2971). Universitatea, în 1850, îl dispreţuia pe Alexandre Dumas. Astăzi consacră prefeţe « savante şi respectuoase » celor *Trei muşchetari* sau *Reginei Margot*.

Motivele primenirii unui anume gen de ficţiune în care scriitura, stilul, nu constituie prima grijă a autorului, trebuie căutate într-altă parte. În nevoia pe care o resimte marele public? Acesta a resimţit-o întotdeauna, preferînd în toate epocile conţinutul, formei. Nouă pare consideraţia pe care intelectualii (şi printre aceştia, directorii literari ai editurilor) o acordă romanului foileton. Nu numai din snobism, nu numai, în cazul editorilor, de dragul cîştigului. Mai de grabă ca reacţie faţă de romanul contemporan, zis literar, care, cu cîteva excepţii, (Michel Tournier, J.M.G. Le Clézio, şi alţii fără îndoială) nu-şi ţine promisiunile faţă de cititor. A fost dispreţuită prea mult « povestirea », s-a urmărit renunţarea la personaje, confuzia cronologiei şi a spaţiului, cînd nu a fost pur şi simplu vorba de a monologa pentru tine însuţi. Mai ales: în timp ce în douăzeci de ani realitatea în care trăim s-a schimbat mai mult decît în cursul întregului secol precedent, romancierul rămîne orb la ceea ce nu este aspect superficial al unei realităţi pe care o recuperează cu putere de impact mult mai mare (şi cu ce audienţă !) filmul, radioul, televiziunea. Romanul pe care Francis Lacassin îl califică drept « elitist » continuă să fie modelat după canoane care nu mai sînt actuale, dar ai căror model a fost plămădit de universitate, oricît de progresistă şi de la curent cu moda s-ar considera ea astăzi. Scris de burghezi pentru burghezi, mai spune Lacassin, « romanul a murit, numai romancierii n-au băgat asta de seamă. Cînd vechii maeştri, morţi cu cincizeci

[1] Cartea lui Robert Escarpit a fost tradusă şi în româneşte.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

de ani în urmă, sînt rechemaţi la viaţă, asta-i cea mai bună dovadă că literatura contemporană a dat faliment ».

Autorul de benzi desenate şi de foiletoane este expeditiv. E adevărat totuşi că se găsesc la Leroux, Leblanc sau Le Rouge, povestiri bine întocmite, un simţ al socialului care se împleteşte foarte bine cu cel al individualului, o rezervă de imaginar şi propensiunea spre mit, care e comună atît cititorului cît şi autorului de ficţiuni literare. Cititorul actual ar voi o intimitate cu un autor care ar ţine seama de problemele lui, de complexele, fantasmele de dificultatea mai mare sau mai mică, de a trăi în această lume care este a lui, în care munceşte, pe care o suportă fără a o înţelege întotdeauna, în care îşi ia uneori răgazul de a visa. Să fie ajutat să deschidă noi perspective, de simţire şi de gîndire, asupra acestei realităţi în care se simte ca un copil sau ca un robot. Să fie eliberată în el puterea imaginarului. Să fie ajutat să-şi fortifice aspiraţiile, mereu batjocorite, de dreptate, de libertate, de fericire, resort esenţial şi permanent a ceea ce se cheamă « a schimba viaţa ». Romancierii contemporani fac prea puţin apel la « nebuna casei », căci imaginaţia nu este nici duşmana lucidităţii, nici a spiritului de iniţiativă. Dacă oamenii n-ar fi visat niciodată la lună, mai spune Lacassin, n-ar fi urcat niciodată pînă la ea. Carenţa romanului « elitist » în această privinţă ar determina publicul să se mulţumească cu o literatură de consum curentă, facilă şi distractivă, căreia nu i se cere nimic altceva decît să te ajute să-ţi iroseşti timpul.

Asta nu înseamnă că romanul foileton de acum o sută de ani satisface aceste exigenţe. Defectele lui se văd foarte bine: manicheismul, cei buni sfîrşesc totdeauna prin a-i învinge pe cei răi, sentimentalitatea naivă, stereotipiile (eroul, răzbunătorul, justiţiarul), redundanţa. Dar genul acesta romanesc se afla pe aceeaşi lungime de undă cu sensibilitatea populară, pleca de la un fond de cultură, chiar cînd era scris de autori conformişti — care nu avea nimic de a face cu aceea de care făcea caz simultan universitatea pentru elite — şi din această cauză era atît de îndrăgit de cititorii de la oraşe sau de la ţară. Naivitatea, prospeţimea lui, de care unii se îndoiesc că ar fi apreciată astăzi din alte motive decît dintr-o perversiune intelectuală, care i-ar îmboldi să citească cu plăcere pe Paul Féval sau Ponson du Terrail, nu sînt, evident, de găsit în best-seller-urile de tip american (aventuri, violenţă, sexualitate exacerbată), în istoriile romanţate despre cruciade sau despre anul o mie, cu pretenţii ştiinţifice, în biografiile de oameni celebri sau de staruri ce au luptat cu dinţii împotriva tuturor adversităţilor, şi dacă există un erou justiţiar în această literatură de consum, prea foloseşte metode poliţieneşti. Sînt unele excepţii totuşi, care arată calea unui roman cu adevărat popular astăzi: cartea despre care ne vorbeşte mai departe Georges-Michel Sarotte, autorul despre care a scris Michel Ragon.

Din această anchetă pe care am făcut-o reiese în orice caz că ceea ce Robert Escarpit numeşte « instituţia literară » este pe cale de a deceda, împreună cu multe altele. În pofida unei şcolarizări prelungite, a unei democratizări a culturii răspîndite prin universitate şi ediţiile ieftine, nu se face diferenţa între o carte şi alta, toate fiind deopotrivă obiecte de consum, mărfuri, interşanjabile şi perisabile. Rămîne de explicat de ce unii vor continua să-l prefere pe Kafka lui Guy de Cars, scriitorul în stare să atingă, pe deasupra oricărei anecdote, a oricărei povestiri, acel limbaj în care se încarnează în mod durabil un om şi o epocă, acel metalimbaj pe care continuăm să-l numim literatură şi care nu depinde de nici o instituţie, care nu urmăreşte să intre în nici un circuit comercial. Despre acest fenomen aberant, care scapă legilor sociologice, le vorbim destul cititorilor noştri de-a lungul unor luni şi ani. Ni se va îngădui să vorbim o dată şi despre altceva.

La Quinzaine Littéraire, nr. 261/1977

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

MARGUERITE DURAS

Una din cele mai impresionante lecturi

A fost nevoie de o depresiune destul de gravă, care a durat mai multe luni, ca să pot depăşi primele cincizeci de pagini din *Omul fără însuşiri* şi să ajung pînă la sfîrşitul cărţii lui Musil. Am ajuns. În jurul meu, cunosc trei, patru persoane care au reuşit să parcurgă cele două mii de pagini din *Omul fără însuşiri*. Ceea ce voi avea de spus aici despre Musil se referă la lectura *Omului fără însuşiri*. Musil este încercarea de a-l citi, există *cînd îl citeşti*, este ceea ce se petrece atunci cînd îl citeşti pe Musil, cînd te-ai îmbarcat în această carte, care pare să nu fi fost scrisă de nimeni, să n-aibă un autor anume, acest gen de casă de mahala sau de palat princiar de pe un bulevard din Praga, unde totul fiind distrus, distrugerea însăşi a devenit stil.

Pot spune că această carte este una din cele mai impresionante lecturi din viaţa mea şi că este o carte eminamente obscură, ilizibilă şi irezistibilă, că lectura ei este o corvoadă plină de mister, aproape istovitoare pentru cea mai mare parte din cititori, dar că odată depăşită această corvoadă, în timp ce lectura se depune, din ea se ridică o incomparabilă stare de încîntare. Capitole de o plictiseală mortală te lasă înmărmurit de îndată ce ai reuşit să le citeşti pînă la capăt.

Musil mai înseamnă constatarea că n-ai înţeles nimic. Aici, abia după ce ai terminat de citit vezi cum se înalţă construcţia cărţii şi nu în timp ce citeşti. Lectura lui Proust, dimpotrivă, se înalţă pe măsură ce înaintează şi cînd s-a încheiat devine propria ei istorie, propriul ei bestiar, propriul ei muzeu. Este perfectă şi perfectă va rămîne. Proust se adună în fiecare clipă şi niciodată nu se duce să caute altundeva decît în Proust, rămîne pe terenul pe care-l cunoaşte, terenul lui Proust. În comparaţie cu el, Musil e un nebun, care caută ceva peste puterile lui. Musil, nu Proust, a fost omorît de literatură. Proust a murit din pricina dragostei pe care şi-o purta lui însuşi pînă la sacrilegiu. Musil a murit din cauză că nu a putut încercui dintr-o dată, într-o singură carte, şi pentru vecie, iluzia divin de ridicolă nutrită de naţiunile

europene de a deţine secretul înţelegerii universale a popoarelor. Asta se petrecea în 1914.

Cred că se poate spune că obiectul scriitorului Musil nu e numai literatura, că el mai este şi altceva decît scriitor, că mai este şi altfel decît un scriitor, că îl interesează ceea ce nu s-ar putea reduce la nici un fel de literatură, de pildă adevărul istoric, incidenţa indefinită a unei anumite idei, fie că ea se referă la aviaţie, la minele de fier din Europa centrală sau la reconsiderarea eseismului la începutul secolului. Musil mai înseamnă încă ceva: a încerca totul, a încerca tot ce există în lume.

Înfăţişarea lui fizică este, în acest sens, remarcabilă. Are capul unui om bun la orice, nu-l *vezi*, nu-i reţii chipul, toate fotografiile lui par antropometrice, tragice. Fiindcă Musil este încercarea veşnic ratată de a scrie, imposibilitatea de a scrie, nebunia de a voi să scrii. Aici stă marea deosebire dintre el şi Proust. Cînd îl citeam pe Proust, eram tînără, încîntarea lăsa aerul să circule printre fraze şi fericirea de a citi nu ajungea niciodată un coşmar. Cred că am citit *Sodoma şi Gomora* în opt zile; *Omul fără însuşiri*, în patru luni. Ultimele capitole din *Omul fără însuşiri*, după ceea ce eu numesc *scena cu telegrama anunţînd moartea tatălui*, devin coşmarul de a vedea cartea secătuindu-se, în timp ce Musil, ca un ocnaş, se munceşte să-i găsească un sfîrşit balzacian. Prinţul Andrei din *Omul fără însuşiri*, Prinţul Nimicniciei, Ulrich, este eroul timpului nostru mai mult decît toţi cei propuşi în romanele contemporane.

Dar n-ai mai sfîrşi de scris despre acest nebun, Musil, şi despre tine; Musil te face să scrii, dar nu aşa cum te-ar îmboldi primăvara, cultura, sau instrucţia, ci aşa cum tu însuţi, cum propria ta fatalitate te face să scrii, aşa cum ar fi dacă toată lumea ar scrie.

La Quinzaine littéraire nr. 363/1982.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Ionesco à la Comédie Française

tions, doit y retrouver la jeune femme qu'il aime. Mais elle ne vient pas et son image même s'estompe, se dilue dans le souvenir, se réduit au seul besoin torturant de sa présence peut-être illusoire. Un long monologue, tâtonnant, des mots et des mots, trop de mots comme s'il fallait les essayer, les gaspiller tous avant de trouver les bons, ou comme on remue le brouillard à deux bras en quête d'une forme qui ne parte pas en fumée. Mais hélas, depuis le dé-

gogique » qu'ils offrent à leur hôte. Deux clowns, enfermés dans des cages rondes, figurent l'un l'athée, l'autre le croyant. Après un double lavage de cerveau, reniant leur âme pour une platée de soupe, l'athée se déclare croyant, le croyant athée. Les voici « démystifiés » : aucun dogmatisme ne résiste, ils sont tous interchangeables, on fait ce qu'on veut d'un homme. C.Q.F.D. Un bon moment de théâtre — de théâtre dans le théâtre — où

Eugène Ionesco

but de la pièce, Robert Hirsch, excelle Jean-Paul Roussillon (que

Tout le malheur d[illegible] vient d'une seule cho[illegible] de ne savoir pas deme[illegible] pos, dans une chambre [illegible] pourrait servir d'épig[illegible] Soif et la Faim. Parce [illegible] Ionesco !... Jamais p[illegible] théâtre n'est apparu [illegible] ment comme une ave[illegible] ruelle, une quête de s[illegible] le réseau embrouillé [illegible] des angoisses, des ob[illegible]

Ayant aperçu que [illegible] est comique, Ionesco [illegible] donnait avec *la Canta[trice]* sa première, toute bu[illegible] gédie, la faisant ex[illegible] gre, méchante à for[illegible] — comme *Un* — et [illegible] rie déjà de ses ango[isses,] cauchemars, enracinés [dans un] univers intérieur don[t il a] pris depuis quinze a[ns] les contours, d'invent[illegible] sers. Sous les appare[nces] ques, de Choubert, d[illegible] Bérenger, il n'a cessé [de jeter] sur la scène pou[r] voir, questionneur e[t] tout ensemble, faisan[t] chément du public [illegible] de sa propre réalité. [illegible] ve, adolescent naïf, [illegible] horreur et stupeur d[illegible] des adultes, nous l'a[vons] connu ses rêves, étou[illegible] pesanteur, se racont[illegible] voler, ébloui, léger [illegible] porte quel vert para[illegible] nous l'avons vu lut[ter] nient et vainement [illegible] sion de l'habitude, [illegible] davre de l'amour, ou [illegible] s'évader, léviter, se [illegible] soulever, recommence[r] invincible, chaplin[esque] l'avons vu aux pri[ses avec les] dogmatismes, des [illegible] lectives, crier son d[illegible] pleurant secrètement [illegible] comme tout le mon[de] qu'il nous donne auj[ourd'hui] affamé, cet assoiffé, [illegible] nulier. Ses racines p[illegible]

Victor Brauner, Musée d'art moderne par Sarane Alexandrian
Mohammed Aziza La calligraphie arabe par Anne Hamdani

Sarane Alexandrian

Victor Brauner au Musée d'art moderne

illustrations pour des journaux d'opposition ou pour les recueils de ses amis poètes, tels Stefan Roll et Sasa Pana.

En 1930, lorsqu'il s'installa à Paris et fut introduit dans le groupe surréaliste par ses voisins d'atelier Dominguez et Tanguy, il commença une période de fantastique social, avec l'imagerie féroce de « Prestige de l'air » et de « L'Etrange cas de Monsieur K ». A ce cycle se rattache la série de ses représentations de personnages aux yeux arrachés, prémonitions de l'accident qui allait lui advenir. En 1938, après avoir perdu un œil, il entra dans la « période des Chimères », caractérisée par des visions crépusculaires, des créatures au regard halluciné, des tables se métamorphosant en loups, des essaims de têtes larvales. Ensuite, il aborda sa période hermétique, celle que l'on considère ordinairement comme l'apogée de son style, englobant des tableaux alchimiques (« Naissance de la matière », « les Amoureux messagers du Nombre »), des objets magiques (« Image du réel incréé », « Portrait de Novalis »), et surtout des peintures à la cire d'une merveilleuse noblesse de contenu et d'une technique très élaborée (« Chien de minuit », « Alostrob », « Triomphe du doute », et « Mémoire des tellurets » où il incorpora à la cire de la poudre d'or).

Plus tard, se détournant de la magie quand celle-ci devint à la mode, il connut la période des « Rétractés » où, influencé par les discussions sur Heidegger des jeunes écrivains fréquentant son atelier, il tenta de créer une ontologie picturale : « l'Expérience malheureuse », ou « Etre à la recherche du séjour », évoquent ainsi les problèmes de la déréliction. Dans sa dernière période, son inspiration fut plus inégale, mais, après

un fléchissement au cours des années 1961 et 1962, elle retrouva son éclat ; ses retraites fréquentes dans sa maison de Varengeville lui inspirèrent une mythologie de la nature. Lors d'un entretien avec lui en 1955, il me fit part de projets curieux ; il me dit notamment : « Je veux représenter un personnage qui s'ouvre, et ôte son corps comme on ôte une veste. » [illegible]

A travers ces périodes consécutives et leurs procédés d'exécu-

tion variés, on reconnaîtra des [illegible]tifs persistants : la détresse [de] l'homme jeté dans le monde, [au] milieu de divers appareils d'op[pression], le cérémonial d'[illegible]tion où s'effectue la naissance d[u] Poète qui, avec l'aide du serpent, gagnera les attributs de sa souveraineté ; le dévoilement de l'univers invisible, provoquant l'effro[i] ou l'émerveillement ; la plongée en soi-même et la découverte au fond de l'être des monstres engendrés par l'inquiétude ; l'invocation

Victor Brauner : Naissance, 1959

@Asociatia Ziaristilor Independenti din România

S. FAUCHEREAU

Opera riguroasă a lui

TRISTAN TZARA

Într-o epocă în care editurile vor să publice mai ales ceea ce aduce un venit imediat, trebuie să fim recunoscători editurii Flammarion că a întreprins, după publicarea operelor complete ale lui Pierre Reverdy, pe aceea a *Operelor complete* ale lui Tristan Tzara.

Primul volum, care apare acum, cuprinde scrierile lui Tzara de pînă la apariția suprarealismului. Este o perioadă fecundă și esențială din activitatea sa, dar prea puțin cunoscută, deoarece opere importante ca *Cinéma calandrier du cœur abstrait maisons (Calendar al inimii abstracte case), Mouchoir de nuages (Batistă de nori)* și *De nos oiseaux (Despre păsările noastre)* apăruseră pînă acum numai în ediții de lux cu tiraj limitat și timp de mai bine de jumătate de secol nu au mai fost reeditate. Prea multă vreme, aceste opere au rămas privilegiul colecționarilor, care nu sînt întotdeauna și oameni de litere, și al unor cercetători mai preocupați să caute în ele anecdote sau să numere adjectivele și prepozițiile, decît să descopere forța și actualitatea lor. Reeditarea acestor opere va permite oricui să judece în cunoștință de cauză.

Tzara a început să scrie în românește, înaintea primului război mondial, în țara lui natală, România; vreo patruzeci de poeme și fragmente din această perioadă, s-au păstrat. Publicul francez n-a luat cunoștință de aceste scrieri decît la doi ani după moartea lui Tzara, în 1965, printr-o traducere a lui Claude Sernet. La început de un simbolism cuminte — dar sîntem abia în 1912 — poemele vor deveni curînd foarte îndrăznețe. Ele se află în acest prim volum. (Atît amorul propriu cît și dragostea de adevăr mă obligă să semnalez că eu am tradus nu cinci sau șase poeme, așa cum mi se atribuie, ci douăzeci și patru, publicate într-un volumaș de către *La Quinzaine Littéraire* în iulie 1974, adică toate cele pe care nu le-a publicat Claude Sernet în 1965; de altminteri nu ni se spune de ce textele românești prezentate în acest volum nu sînt reproduse întotdeauna exact după ediția originală, îngrijită de Sașa Pană și apărută la București în 1971.)

Aceste poeme românești scrise între 1914—1915 sînt atît de îndrăznețe pentru vremea lor, încît autorul va putea să introducă mai tîrziu unele dintre ele, după ce le va fi tradus, în culegerile de versuri dadaiste. (. . .)

* Text reprodus în « Secolul 20 », 248—249—250/1981

Urmează plecarea în Elveția și întîlnirea la Zürich cu cei care vor lansa mișcarea dada: Hugo Ball, Arp, Huelsenbeck și încă vreo cîțiva, toți, ca și el, străini. Numeroși scriitori și artiști se refugiaseră atunci în Elveția, fugind de o Europă ce trecea prin foc și sabie; umbra războiului constituie dealtfel fondul pe care a apărut mișcarea dada. *Desgustul* și *îndoiala* fundamentală provocată de război vor determina o violentă reluare în discuție a valorilor culturale ale lumii occidentale în sînul acestui mic grup, provenit din cele patru colțuri ale Europei. Această *îndoială*, acest *dezgust* dadaist — ambele cuvinte revin mereu în manifeste — nu vor duce la o neagră deznădejde, deoarece Tzara și prietenii săi sînt prea tineri și prea plini de energie, ci la alcătuirea unui vast program de subminare a valorilor burgheze și de experimentare a unor forme noi. Tristan Tzara va putea spune mai tîrziu: « Dacă mișcarea dada a fost un precursor în foarte multe domenii, acest lucru se datorește faptului că dezinteresarea membrilor ei a pus aici o valoare alcătuită din tinerețe și entuziasm, care a depășit voința lor negatoare ». Dintre realizările mișcării dada, tot poezia a rămas cea mai îndelung și mai rău cunoscută, deși prin poezie a început mișcarea să se răspîndească rapid de-a lungul Europei încă din ultimul an de război. Versurile lui Tzara, pe care le publică Reverdy în *Nord-Sud* în 1917 pot să tulbure spiritele cele mai receptive la nou. (. . .)

În același timp, splendidul *Manifest dada* 1918 mătură dintr-o singură mișcare toată cultura occidentală, bunul ei gust, bunul ei simț: « Gîndirea este un lucru bun pentru filosofie, dar ea e relativă. Psihanaliza este o boală primejdioasă, ea

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

adoarme tendinţele anti-reale ale omului şi sistematizează burghezia. Nu există Adevăr ultim. Dialectica este o maşină amuzantă, care ne conduce (în mod banal) la părerile la care oricum am fi ajuns. Credeţi că printr-o rafinare minuţioasă a logicii s-a demonstrat adevărul şi s-a stabilit exactitatea opiniilor emise de ea? Logica strînsă a sensurilor este o boală organică. Filosofilor le place să adauge acestui element încă unul: puterea de observaţie. Dar această minunată calitate a spiritului este tocmai dovada neputinţei lui . . . »

Seduşi de atîta îndrăzneală şi de refuzul convenţiei, Breton, Aragon, Soupault, Picabia şi prietenii lor, se alătură mişcării dada, cu un entuziasm cu atît mai mare cu cît Tzara se stabileşte la Paris în ianuarie 1920. Se ştie ce-a urmat: scandalurile pe care le provoacă dadaiştii parizieni, apoi certurile care, venind să înlocuiască efemera şi pasionata lor prietenie, provoacă desmembrarea grupului şi sfîrşitul mişcării. Dar, ridiculizînd toate avangardele, mişcarea dada îşi înfăptuise opera.

După curăţirea terenului de către dada şi ruptura cu mişcările artistice dinainte de război, a devenit din nou posibilă construcţia. Sub influenţa lui Breton se va naşte suprarealismul, dar fără participarea lui Tzara. Asta nu înseamnă că el va rămîne inactiv. În timp ce suprarealismul ocupă scena literară, el îşi continuă munca asupra limbajului în poemele *L'Arbre des voyageurs (Pomul călătorilor)* şi în surprinzătoarea piesă de teatru în 15 acte, *Mouchoir de nuages;* lucrează deasemeni la elaborarea unui lung poem care nu va apare decît în 1931 şi care va fi considerat de la început ca o culme a poezeii suprarealiste: « *L'Homme approximatif* » *(Omul aproximativ)*. Tzara, într-adevăr, n-a fost niciodată departe de spiritul mişcării lui Breton, dar abia în epoca celui de-al doilea *Manifest al suprarealismului* (1929) se va produce joncţiunea. Este deasemeni perioada în care apar unele din cele mai bune cărţi ale lui Tzara: *Où boivent les loups (Unde se adapă lupii)*, *l'Antitête (Anticapul)*, *Grains et issues (Grăunţe şi soluţii)* şi acel volum anunţat, *Homme aproximatif*.

Tzara ajunge aici la o formă desăvîrşită, clasică, care depăşeşte orice mişcare şi orice teorie, dar nu putem să stăruim aici asupra acestei mari opere mai mult decît asupra celorlalte. Dealtfel evenimentele se precipită: creşterea primejdiei fasciste, în curînd crearea Frontului popular şi războiul. Începînd cu cel de-al doilea manifest, suprarealismul a declarat că se află « în slujba revoluţiei », bucurîndu-se într-asta de aprobarea lui Tzara. Numai în privinţa mijloacelor, părerile lor sînt diferite şi Tzara, apropiindu-se de Aragon, care devenise comunist, va trebui să rupă relaţiile cu Breton în 1935. De astă dată definitiv. În anii 1936—1937, Tzara merge în Spania, unde războiul civil îi inspiră multe din foarte frumoasele poeme din *Midis gagnés* (*Amenzile dobîndite*, 1939.)

După cel de-al doilea război mondial, Tzara publică mai multe cărţi printre care *Terre sur terre (Pămînt peste pămînt*, 1946), *Parler seul (A vorbi de unul singur*, 1950) şi conferinţele publicate sub titlul *Le surréalisme et l'après guerre (Suprarealismul şi epoca postbelică*, 1947). Acestea din urmă au făcut să curgă multă cerneală deoarece Tzara, devenit comunist, reneagă suprarealismul şi se opune angajamentului, aşa cum îl concepea pe atunci Sartre. Este totuşi o carte mult mai nuanţată decît se

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

insinuează de obicei şi pe care trebuie să o citim cu atenţie, deoarece este ultima scriere teoretică, de proporţii, a lui Tzara, pe care cititorii prea grăbiţi au răstămăcit-o. În deceniul dinaintea morţii sale, Tzara se ţine de o parte şi nu mai publică decît în ediţii de lux.

Această relativă tăcere are mai multe motive. Epoca are alte preocupări şi Tzara se simte uitat. Cum realismul socialist nu-l prea atrage, rămîne un izolat, chiar faţă de prietenii săi comunişti. Nu scrie decît puţine poeme şi-şi dedică timpul articolelor de critică artistică şi literară. Petrece mulţi ani aplecat asupra operei lui Rabelais şi a lui Villon, la care îl pasionează existenţa anagramelor. Scrie despre asta un studiu ce-ar fi putut alcătui o carte, din care au fost publicate numai cîteva fragmente. În voluminosul număr special pe care i-l consacră lui Tzara, revista *Europe* dă extrase din această lucrare: rezultatele sînt bizare, fără îndoială însă că va trebui să aşteptăm editarea în întregime a cărţii ca să ne putem face o idee mai exactă.

Amintindu-şi de *dada*, Tzara scrie în 1958: « Pentru dada, primatul omului asupra tuturor altor creaţii era un postulat indiscutabil ». La acest postulat, Tzara nu a renunţat niciodată. Şi totuşi, cînd îi reciteşti opera, cînd îi refaci itinerariul, nu se poate să nu încerci sentimentul unei mari solitudini. Asupra acestui aspect insistă pe drept cuvînt un studiu al lui Jacques Gaucheron din revista *Europe*: « Cu greu poţi înţelege de ce această operă, care este ecoul şi reflexul unei vieţi trăite intens, este o operă solitară ». Ceea ce izbeşte în sfîrşit la om şi la operă sub aparenţe fireşti sau aberante, este rigoarea. Publicarea operelor complete ne va îngădui să ne dăm seama de acest lucru.

La Quinzaine littéraire nr. 217/1975

La Quinzaine
littéraire
Pasolini parle
Sur Joyce
Grass et la politique
Barthes : Qu'est-ce que la peinture?

Selecţia şi traducerea
în romîneşte de
GEORGETA HORODINCĂ

Sculptură de SILVIA RADU

RESURECŢII MEDITERANEENE

DAN HĂULICĂ

Tentația arheologicului

Mi s-a întîmplat să încrucișez ceea ce socoteam vitalitate ireductibilă, în destinul arheologiei, putere de imaginar nedomolită, cu simplele, uscate conveniențe; îl căutam exaltat pe Schliemann pentru a-i identifica pios monumentul, într-un cimitir din Atena, și am nimerit brusc, îmi amintesc, pe o zi toridă, în convenția unui cortegiu snob . . . Moartea aceasta, la prezent, părea, ea, anacronică, și am eliminat-o energic din cîmpul atenției, ca pe o precară inadvertență: nu avea de ce să se ivească acolo, unde extincția însăși trebuia să se înfățișeze cu legitimitatea generoasă a naturii.

Spontane intoleranțe —, dacă le transcriu aici e pentru că, într-un atare orizont, astfel saturat de prezența mileniilor, viața concretă n-are voie să fie banală, pe pămîntul unde un Sophocle arătase că geniul — era în vremea chiar cînd compunea

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Antigona — poate sfinţi orice întreprindere utilă, prezidînd, bunăoară, o comisie financiară, colegiul hellenotamilor, găsind răgaz pentru a administra tezaure publice de mari proporţii. Unde amintirile pragmatice se împărtăşesc din regimul necorupt al capodoperelor, istoria se magnifiază precum în jerba unei asumpţiuni.

Istorie a timpilor lungi, cum o voieşte tot mai mult reflexiunea specialiştilor în ultima vreme? Decupaj al duratei ce nu se lasă redus la evenimenţial? Cadenţe mai vaste, care să intipărească pînă şi lenta respiraţie a climatului? Asemenea revendicări de modernă metodologie ar răspunde, în plus, în cazul antichităţii greceşti, unei nevoi mai tainic plăsmuitoare, artistă în adînc, în inerenţa acestei paradoxale naturalităţi. Iată pentru ce, fără sacrilegiu, ghicesc venind momentul unei istorii justiţiar sensuale, care să atingă, cu un fel de tandreţe prevenitoare, însuşi timpul fizic al operelor; nu doar să le consume în dimensiunea abstractă a variaţiunilor morale, transpuse într-o dinamică vectorial enunţiativă, ci să le îmbrăţişeze în adevărul rebel al fiinţării lor, ca materie. Asta înseamnă să vrei să vezi, în piesele pe care le admiri în muzee, dincolo de un eidos decantat, dincolo de forma ce le distinge, însăşi istoria ataşantă a uzurii lor: cu lamentabilul şi, uneori, sublimul nesperat care îl compensează.

Metamorfoza aceasta ne hotărăşte opţiunile, şi muzeul nostru imaginar, mult mai profund decît s-ar crede. Căci nu angajează doar epidermicul unor « accidente de materie ». Miezul ultim al înţelesului se află adesea în cauză, imprevizibil antrenat în mutaţia — şi revelaţia — pe care le decide timpul. O notă a lui Malraux, în Le Surnaturel, rezumă sezisant condiţia astfel creată uneia din gloriile cele mai abrupt marcate de metamorfoză. Nici una din artele istorice făuritoare de îngeri sau de Victorii — spune el — n-ar fi primit în Pantheonul lor o invenţie ca aceea a Victoriei din Samothrace, marea mutilată, la care aripile au ajuns să înlocuiască pentru vecie braţele absente, făptura acefală dominînd azi, ca o paradigmă infailibilă, suişul spre bogăţiile de la Luvru. « Victoria din Samothrace nu-i în întregime o invenţie umană. O putem imagina intactă, şi o putem bănui admirabilă: dar atunci — adaugă Malraux — îşi schimbă natura. Cea adevărată răsare în afară de timp, mai aproape de pietrele neîncheiate ale lui Michelangelo şi de Balzac al lui Rodin decît de oricare statuă greacă; şi lipsa creştetului, care îi dă o mişcare fără analog în sculptura antică, din josul draperiei pînă la vîrful aripilor, confirmă acest caracter intemporal, datorită căruia e aşa de frecvent reprezentată ca simbol al artei. Cînd au expus-o izolată, şi nu laolaltă cu piesele epocii hellenistice, muzeografii de la Luvru au înţeles-o bine, — e capodopera Destinului ».

Ne orientează magnetic admiraţia, dincolo de stilul care a produs-o, iese din orbita unei determinări imediate. Însă revelînd-o astfel, Destinul n-o face să se rătăcească de sine, ci o confirmă în fiinţa ei profundă. Aşa cum, peste braţele ei abolite, aripile care le acopăr amintirea adîncesc, cu penetul lor, larg desenat, cu mătăsoasa lor luxurianţă, un înţeles vital, — de scorbură care ar protegui naşterea însăşi a elanului.

Cîteodată hazardul .

Chiar unde ne-am obişnuit să-l deplorăm asiduu, efectul de uzură pe care l-au adus mileniile poate ilustra, el, invincibilul coerenţei. Sporeşte în ruină, îşi multiplică neaşteptat şansele de persuasiune. Nu voi uita —, lîngă friza Panatheneelor, la British Museum, cînd urmăream îndeaproape adevărul brut al pietrei, ceea ce ţi se impunea, pe nesimţite, era tocmai obscura eficienţă cu care ea răspunde la dezastre. Răspuns în care e prezent, desigur, ca un consemn tăcut, glasul unei anume tenacităţi geologice: degradarea, în marile lespezi ale frizei, insinuează un soi de informal al pietrei; care, însă, jupuindu-se, rămîne delicat gravă, ferindu-se a arăta noroios friabilă. În suita călăreţilor, cînd piatra s-a clintit, ai spune că s-a întîmplat la un îndemn de fluviatilitate ornamentală, conform cu ondularea coamelor şi a mantiilor. Căci nu odată, dezbinîndu-se, stratele întipăresc linii de clivaj care ascultă de logica ritmurilor, din compoziţia însăşi; sau o naturalizează geologic, într-un sens complementar, presiunea care a descojit piatra bicuind transversal arhitectura imaginii, paralelismul savant din grupul Ergastinelor, bunăoară: fecioarele coloane ce înaintează lent, rîurind de cuviincioasă frumuseţe vie . . .

Dar nu către o fenomenologie complezentă a uzurii, sau către un inventar de estetism à rebours, tind aceste notaţii însetate de concret, despre nişte relicve în care se înnoadă norocul şi furoarea mileniilor. Dacă merită să le înfrunţi cu o directitate altfel decît descărnată, e pentru că asemenea fragmente, cele de la frontoanele Parthenonului de pildă, respiră un patetism care aparţine, în primul rînd, acestei materii lancinant încercate. Cînd Helios porneşte la un capăt — în frontonul estic — hiperbola triumfală a zilei, şi a luminii, — căci este, acolo sus, ziua în care naşte duhul, în care se iveşte Athena —, regia sculptorului hotărăşte să i se vadă, pentru această vestire, crescînd pe rampa orizontalei, braţele întinse amplu şi cerbicea calmă. Pare hieratică, lustruită ca şi chihlimbarul. Dar ca într-o execuţie implacabilă, capul a rămas un vîrf retezat, planul secant e o adevărată oglindă de piatră: făcînd mai patetică rotunzimea tînără, robustă, a gîtului. Din caii pe care îi mînă zeul — de la spate văzuţi, două creştete lipite, ca două lujere carnale —, unul e retezat, a rămas un plan de secţiune, un gol care strigă.

Astfel martirizată, marmora a căpătat îndeobşte un ton gălbui, de oase vechi, o rumeneală tandră, de cărămidă arsă în văpaia mileniilor. Si, totuşi, încă o favoare a Destinului, la torsul magnific al divinităţii fluviale ce-l figurează, poate, pe Ilissos: muşcată parcă de vînt şi de grindini, piatra accentuează, prin direcţia uzurii, tensiunea orizontal-oblică a trupului, imprevizibilul acelei spinări puternice, prinsă în draperie, fluid, precum într-o vastă ghirlandă. Suprem libere, aceste fragmente sînt mereu grandioase, în incomprehensibilul condiţiei lor. Ce astre îmbobocesc, pe cerul memoriei, mai expansiv decît aceşti bolovani chinuiţi?

Ţară de piatră, spunem despre Hellada: « peisaj sărac dar intens, indigent şi sublim », cum scria Montale. Si totuşi, împotriva simplificărilor abuzive, Grecia are, stăruitor, curajul cordialităţii. Zeiţa care prezidase judecăţile unor pricini înfricoşate, pe stînca Areopagului, îi învăţase, tot ea, pe olari să plămădească lutul; şi nu pregeta, lucrătoarea, să le veghieze truda, mai departe, alungînd demonii care-şi fac rost, năstruşnici, prin cuptor sau argilă, descinzînd în cîte un atelier, cu o escortă de Victorii, gata să încingă cununi pe frunţile cele mai vrednice. În cetatea ei iubită, în cartierul meşteşugurilor, templul care o cinstea ca Athena Hephaistia, împreună cu frate-său, faurul, îşi încingea deasemeni zidirea într-o cunună gracilă, de verde. Plantaţi în şiruri egale, simetric rostuindu-se după axul coloanelor, pentru a dilata astfel planul însuşi al edificiului, mirtul şi rodiul propuneau acolo o eleganţă de viitoare, ordonată Orangerie, — într-un cartier prin excelenţă popular, în bătătura templului unde se întîlneau, de pildă, pentru serbarea lor tradiţională, căldărarii. Aşa cum, de altminteri, grădina aceasta de la Hephaisteion se înălţa către ordinea ei raţională, prin mediaţia unor deloc trufaşe iscusinţe, de oameni din vechime aplecaţi asupra pămîntului. Căci săpăturile arheologice, descoperind, în stîncă, lăcaşurile unde se plantau aceste răsaduri, au dat totdeodată la iveală şi cioburile vaselor de lut care îmbrăcaseră creşterea lăstarului; sfărîmate anume, după o reţetă pe care o ştia şi Bătrînul Cato. Pare poetic obstinată, în curioasa ei eficienţă gospodărească:

treci, iată, ramura ce vrei să prindă rădăcini, ptrintr-un ghiveci găurit, care, acela, umplut cu pămînt, să rămînă pe copac, vreme pînă la doi ani; apoi abia, tăind ramura și sfărîmînd ghiveciul, s-o depui, dar împreună cu el, în solul ce i l-ai menit.

. . . Cum ni se depun în minte, în acest popas la Hephaisteion, date laolaltă, inventiv împreună, piatra aridă și lutul. Ceramica întoarsă astfel, risipindu-se cufundată la rădăcina arborescențelor auguste care înconjurau sanctuarul: ca pentru a se organiciza mai sigur și a face mai benignă, în adînc, ființa locului; lutul, generos întorcîndu-se în sine, dăruind îndoit cordialitate unei grădini înfiptă în rocă.

Oare drumul spre Hellada nu poate trece deopotrivă pe aici, prin această esențială prietenie, a degetelor care frămîntă lutul, — la fel de bine ca și prin încordarea pietrei? E întrebarea ce mi-am pus-o lîngă formele unde unul din sculptorii noștri cei mai înzestrați, Silvia Radu, dă glas unui dialog transparent și bonom, unui joc surizător cu amintirile orizontului hellenic. Dialog scutit de pedanterie, dimpotrivă, susținut de o plăcere proaspătă a improvizației, a ezitării fluide, — care, în desen, în decorul pictat, departe de suficiența vreunui clișeu emfatic, își aliază o ironie a nespusului, a unor planuri șăgalnic părelnice, oarecum blînd nedumerite de a exista. Nimic din Grecia prejudecăților școlare, bătrînicios codificată — « Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques ! » —, și nici măcar din programatica « întoarcere la ordine » ce relua un asemenea precept, în atmosfera momentului clasicizant de după 1916: un articol de Carlo Carrà, bunăoară, sfîrșind astfel, cu această citație, pledoaria pentru Il nostro carattere antico. Fără aparat de trimiteri livrești, fără ambiții trufaș restauratoare, ceea ce caută mai degrabă Silvia Radu, în demersul său, este o eficiență care să însemne tocmai suplețe lăuntrică. Nu ca tipar impersonal, ci în funcție de ireversibilul unui ecou interior, aluzia la antici tinde, în acest caz, nu odată, înspre condiția unui semnal acut, a unui prag neașteptat și esențial. Tresare în ea libertatea interioară a unui satori nipon, paradoxul, jucăuș înțelept, care te poate face să trăiești, bunăoară, cu gratitudine, surpriza unei pietre lovindu-se de un bambus.

Cît despre sunetul vaselor modelate de Silvia Radu, albul lor alegru deșteaptă, la atingere, rezonanța unei răcoroase cordialități. Rotunde și viu maniabile, în iregularitatea voită a circumferinței lor, aceste forme cheamă gestul care să le cuprindă și să le cumpănească; stau, mai toate, simplu în căușul palmei, fără vreun suport, delicat și totuși parcă dintotdeauna; sfios și totuși liniștitor.

Humorul și invenția, o anume independență a figurii, extrasă din blocul compactității hieratice, apar în artele minore ale Orientului antic, fără să prindă rădăcini: în ceramica de la Susa, de pildă, cu arici și urși, cu berbeci năzdrăvan decorativi. « Amorsează un stil, dar apar și dispar, ca Pictura de Duminică în secolul XIX », comenta Malraux aceste invenții. « Humor de copii triști », artiștii și-l cenzurau, așa cum în Egipt, după schițele amuzate de pe cioburi de scoică, treceau îndată la punerea în stil a imaginii, reprimînd tot ce era accent de spontaneitate vitală, sustras eternului și morții. Grecia, în schimb, știe că bucuria are drept la gloria stilului. Mutație care ne scoate din densitatea nocturnă a Orientului, pentru un ceas nou, matinal, al istoriei. « Nu iubesc zeii pe care îi adori noaptea », avea să spună Euripide, tîrziu, cînd experiența Greciei devenise cu mult mai complexă, mai amplu reunind în sine contrariile. Tragedia lui, explicit deschisă ideii, pînă la dezvoltări raționante, va încerca tentația, complementară, a saltului în irațional, pînă la exaltarea din Bacchantele; la fel cum Ictinos, după Parthenon, prototipul supremei speculații, elaborată pînă la astuții incredibile,

va construi templul de la Bassae, o arhitectură cu gust elementar, parcă anume nedesprinsă din piatra aspră și sumbră a originilor.

O îndemnasem pe Silvia Radu, cînd pornea să exploreze peisajul grecesc, să încerce a pătrunde și în solitudinea ripoasă a acestor locuri, în inima neumblată a Peloponezului. Voia, într-adevăr, să identifice, în Grecia, un destin reunind viu contrariile, și a umblat pe drumuri astfel, încît să nu se instaleze în vreun parti-pris conformist, în vreun blajin confort mental, nociv descoperirilor. Hellada, pe care o căuta în acest itinerar, nu era tărîmul de făgăduințe al unui început de drum, ci acela al unei confirmări. Ca pentru atîția iluștri precursori veniți înspre Hellada cu o viziune deja articulată, — Maillol, în primul rînd, călătorind acolo în 1911, cînd inspirația lui mediteraneeană cristalizase după ritmuri ce se anunțau statornice — pelerinajul grecesc era, și pentru artista noastră, ocazia nu de a-și afla, ci de a-și verifica pregnant opțiunile. Avea să întîlnească, în această confruntare, o Grecie altfel decît exsanguă, capabilă să încorporeze, dimpotrivă, contrastele vivace de culoare ; și avea să le folosească, în propria-i sculptură, fără teama de a șoca, atingînd un straniu care se vădește laolaltă spectral și tonic. Negru de creion, ca niște circumvoluții sever ornamentale pe cîte un creștet alb ; negru ca de antracit, onctuos catifelîndu-se, în zone largi, în fine, bine saturate, adînci, roșu și albastru. Intensitate, care dilată exploziv efectul, care tensionează sculptura, și totodată o oprește hieratic, într-un fel de fixitate nedumerită ; cum, nedumerită de a trebui să se oprească, față de certitudinea pe care o poartă, statua Vestitoarei, un fel de Iris dreaptă, face să irumpă într-o apariție roșul vital al veștii, al noutății, care parcă o umple. Știința figurativă a sculptorului, dialogul cu grecii și etruscii, n-are nevoie aici de fastidioase justificări, dintre acelea în care s-au ingeniat uneori arheologii (Picard vorbea, à propos de culoarea în antichitate, despre « barocul » Parthenonului !). Ceea ce sare în ochi este că inventivitatea și arbitrarul opțiunii cromatice nu rămîn niciodată dincoace de stil, ca un simplu expedient pitoresc. Sculptură ambițioasă, în ronde-bosse, ori chiar obiecte de porțelan, blide alb și cobalt, opaițe capricioase, își propun, toate, un raport cu antichitatea, ce trece prin inerența unui stil, nu prin arheologie înțeleasă ca succedaneu.

Hieraticul se încrede, în această formulă, particularului și portretisticului, Grecia întinde o mînă spre Palmyra ; spre imaginile funerare pe care, la crepusculul său, antichitatea orientală le-a ivit, în marginea pustiei. E ca și cum vivacitatea acestor porțelanuri ar asuma un soi de teatru al Morții, spunînd veșniciei, cu franchețe frontală, « asta a fost », exhibînd candid o figurație de fețe nemișcate. De unde, ispita unui anume repetitiv — Cristina, portret la portret —, repercuția subtilă, în ecou, nu simplul cumul, de herme aliniate, ca la Anne și Patrick Poirier, de exemplu, — dintr-un cunoscut ansamblu de inspirație arheologică. Nu-i greu de remarcat, la acest Portret al unui portret, linia de austeră observație din care descinde sculptorul, mergînd, prin Gh. D. Anghel, pînă la Despiau. (Nu se chema, dealtminteri, La Grecque, unul din cele mai frumoase capete modelate de acela ?) Dar portretismul sensibil la fremătul ființei individuale este împins aici, pe nesimțite, spre fantasticul concret al unui stil de mulaj, nerăbdător să transcrie obiectualitatea brută. Pliurile din fusta figurii verticale au, poate, nostalgia canelurilor din Penelopa bourdelliană ori chiar din veșmîntul reginei Sterope de la Olympia ; dar mărturisesc, mai ales, urma, altfel vehementă, plebeian liberă, a colajelor lui Picasso — unde obiectele cele mai ingrate, un carton oarecare, devin materie autonom patetică. Nu e singura dată cînd aticitatea din sculptura Silviei Radu se lasă umil marcată de accente mai promiscuu brutale. În unele din Victoriile pe care le-a imaginat artista, zborul involburat al figurii e aidoma unei roze învoalte, trecută sub un tăvălug nemilos, — umilitor zdrobită ca într-un Otage de Fautrier. Tandră arheologie, ea are, și în dezastre, mîndria indelebilă a vieții.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Pagină de carnet

SILVIEI RADU

Într-un tîrziu, cînd roșul se abătu peste creștetul celui ce aștepta la marginea drumului, pietrele au început să se rostogolească.

Cerul nu este îndeajuns de mare pentru munte, iar acesta se împuținează în fața mării.

Subțiorile umede se deschid nopții și pînza descoperă spuma de stele.

Ce zile, ce zile ! Ce nopți !

O tricicletă cu jăratec, pe jăratec grătar, pe grătar suvlaki, peste suvlaki acoperiș, din acoperiș coșul de tablă, din coș fum și toate, zvîrr, învîrtite de mogîldeața cu pulpane albe printre tarabe.

Se aud pași — văd picioare zeeşte-frumoase cu falange și ligamente fine, zeeşte-aderente la suprafața plană; apoi se aude foșnetul unor exfolieri, fildeșuri negre în lamele apărate sub sticlă; această falangă s-ar risipi la o răsuflare.

Banc de meduze. Urzică ! Urzică !

Brațele întîmpină o apă închegată bulbos; colorate, festonate, franjurate se rătăcesc cîte una și mor cu indecenta lor scîrboșenie meticuloasă desfăcute pe nisipul lins.

Piatră.

La cotitură marea. Aproape, departe. . . a dispărut; iat-o în partea cealaltă.

Rețetă: torni apă în lutul roșiatic, amesteci; atîta apă și atîta lut cît pasta să se țină; faci un gogoloi; iei gogoloiul între palme; freci palmele; din gogoloi iese un fel de rîmă; faci mai multe asemenea rîme. Prin simpla presiune a degetelor lipești rîmele între ele în diferite chipuri; apăsînd lățești, subțiezi și femeia orantă a ridicat brațele, cealaltă își oferă sînii, satirul se cabrează punctînd zenital; fruct, pruncul e aninat de țuguiul pîntecului matern.

Ceva, ceva din glasul aerului; îl auzi cum se învîrte în albia munților izbindu-se de Roșcata și Rozalia — stîncile morții — deasupra sanctuarului și apoi cum alunecă spre golf peste codrul de măslini seculari.

Rocă albă = carapace.

Dedesubt, stratul roșu, friabil = țesut moale sîngeriu. Părul monstrului vivisecționat, o împletitură de fire țepoase, verde-alb, verde-negru.

FRANCOSIKA = fructul unui cactus.

Între masivul Ida cretan și Pindul răscolit de trîmbe cenușii, scăldîndu-mă cînd în Marea Libiei, cînd în golfurile Argolidei și ale Volosului, iau cu mine totul, piatră, pămînt și apă; lumina mi-o azvîrl pe umeri.

Cineva strigă: « Vipere ! » Urc mai departe pînă la ultima gradenă; bice furișe șfichiuie din timp în timp și în aer se leagănă numele pe care nu știu dacă-l rostesc: Dodona, Dodona, Dodona.

Cobor. Un cutremur, alt mic cutremur; sub pași cărarea este vie și deasupra cerul apără de spaime.

Cînd lumina s-a stins pe creștetul celui de la marginea drumului, pietrele au stat locului. Muntele și-a trecut paternitatea asupra construcției ciclopice. Portocalii lunari pecetluiau faptul.

15 septembrie — 15 octombrie 1980

GETA BRĂTESCU

Aflîndu-ne în Grecia, Silvia Radu și cu mine am mers pe drumuri paralele fără a ajunge să ne-ntîlnim. Pentru acest fapt, și în spiritul sculpturilor sale, i-am dedicat rîndurile de mai sus.

Cristina: portret la portret,
ghips colorat, 1980
177 × 51 × 122 cm.

Vestitoarea
ghips colorat, 1981
173 × 65 × 59 cm.

Figuri de porțelan

Fotografia color de
OCTAVIAN STĂCESCU

NIKOS KAZANTZAKIS

către

PANDELIS PREVELAKIS

Egina 6.6.27

Iubite Colega !

Imensă plăcere îmi dau cărțile, măștile sălbaticilor, cîntecele cretane trimise [1].

Citindu-vă scrisoarea, înfiorat, mă copleșește gravitatea răspunderii pe care mi-o atribuiți. Ambiția mea este uriașă — nețărmurită ! Nețărmurită rămîne și îndîrjirea pînă cînd voi reuși să mă înalț, dar nu știu încă dacă am îndeplinit cele douăsprezece munci [2]. *Mă aflu la cea de a 12-a muncă sau la prima ? Tot ce știu, e că nu există a 13-a.*

Poate că a treisprezecea să fie Moartea.

Ce va fi, va fi ! Deocamdată să facem tot ce ne stă în putere, iar pe urmă, vedea-vom.

Vă aștept duminică. Și nu uitați caietele [3] *! Din acelea de 50 de pagini. Astăzi am terminat cîntul al 9-lea din Odiseea. Calculasem că-mi va lua zece zile și cînd colo, l-am dat gata în șase ! Mai am doar un caiet pentru cîntecul 10. Lunea viitoare l-aș începe pe al 11-lea. (. . .) Și încă o rugăminte: să-mi cumpărați pentru copiii de aici niște bomboane, din acelea de 30 de drahme kilogramul. O sută de grame îmi ajung. Uneori, seara, ei urcă pe terasa mea și mi-e rușine că nu am ce să le ofer !*

Domnul fie cu dumneata ! E bine că ne-am cunoscut.

N.

---

[1] Kazantzakis se retrăsese la Egina ca să continue scrierea marei sale epopei în versuri, *Odiseea* începută în iarna anilor 1924—1925 în Creta. Căuta să se inspire din arta primitivă, din cîntecele populare, etc. În acest scop, îi trimiteam și eu, din cînd în cînd, cărți și fotografii (n.P.P.)

[2] Aluzie la încercările succesive hărăzite de Homer lui Ulise în lupta sa contra pretendenților Penelopei (n. — P.P.)

[3] Kazantzakis scria *Odiseea* cu creionul pe niște caiete lungi și înguste, de fapt niște carnete pe care le întrebuința încă din anii de școală pentru a-și insemna impresiile de lectură, după cum ne-o dovedesc cele care s-au păstrat. Fără îndoială, le lua de la magazinul tatălui său. Fiecare cîntec îl scria pe un caiet separat. (n. — P.P.)

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Egina, 1.8.27

Iubite colega !

(. . .) Lucrez cu extraordinar spor, cu o plăcere unică. În trei, patru zile epuizez și cîntecul 16. Începe chiar să mă neliniștească furia neostoită și aprigă cu care lucrez, fără să mă epuizez, ba dimpotrivă, capăt din ce în ce mai multă forță. Mi se pare că străbat, în lunile astea, cea mai rodnică perioadă a vieții mele. Poate fiindcă în ultima vreme am văzut atîtea, ori pentru că, detașîndu-mă cu totul, aproape, de cele lumești, am reușit să păstrez intactă substanța sufletului meu — care nu are deloc expresie omenească. E fiară și dumnezeire laolaltă ! Mă îndepărtez din ce în ce mai mult de tot ce aparține naturii omenești și mă zbat aidoma unui zeu egiptean ca să găsesc îmbinarea organică între animalitate și sacralitate, o sălbăticiune de pradă (tigru, uliu etc.) și un Dumnezeu neliniștit, care nu adoră omul trecător, schimbător. (. . .) Consider nicidecum întîmplător faptul că în această clipă de răscruce a vieții pentru mine, ați apărut în orizontul existenței mele, că vă alăturați mie și mă ajutați. Pentru amîndoi, acest fapt ar trebui să aibă o deosebită valoare. Vom vedea !

Vă îmbrățișez,

Mereu același

N.

Egina, Miercuri 18 august 1927

(. . .) Mi-a sosit o scrisoare din partea directorului ziarului « Nea Zoi » (Viață Nouă) din Alexandria. E de acord să-mi tipărească un volum Călătorind — unde voi însuma, eliminînd balastul, impresiile din Spania, Palestina, Egipt, Sinai. Circa 250 de pagini.

Datorită lipsei de bani, prietenul meu, directorul de la « Nea Zoi », s-a obligat să-mi asigure o unică ediție, 1500—2000 de exemplare, urmînd să primesc drept onorariu 200 de exemplare. Ulterior, dacă își va recupera cheltuielile, îmi va mai adăuga o remunerație. (. . .)

Toată ziua de astăzi mi-am petrecut-o citind despre Polul Nord [1] iar mîine începe chinul. Doamne ajută !

Îmi amintesc mereu de dumneata și mă bucur că vă simt veșnic alături.

N.

Kiev, 25.5.28

Scumpul meu frate Prevelakis,

(. . .) Peste cinci zile voi pleca la Moscova. Istrati a găsit o minunată căsuță țărănească, în afara orașului, într-o pădure imensă de brad, unde vom rămîne toată vara. Nădăjduim să petrecem iarna în Siberia, să ajungem pînă-n Kamciatka. Fiind — 60° Istrati riscă să degere, să sperăm totuși că va rezista !

Mi-am petrecut toată luna sub zodia cinematografului. Am consultat multe volume, am văzut numeroase films, pînă să scriu Basmaua roșie (așa se numește în limba greacă, după cum se va numi și pe rusește) și mă simt emoționat: 1) pentru că, după cum v-am mai mărturisit, constituie un admirabil exercițiu în vederea Odiseii, căci scriind scenariul de film ești obligat să prefaci totul — chiar și ideea cea mai abstractă — în imagine; 2) o sumedenie de aspecte de natură psihologică, îndeosebi visele, subconștientul, diferitele visions nu pot fi restituite aidoma, decît prin intermediul cinematografului; 3) pentu că o voluptate nespus de amară pune stăpînire pe tine și o mîndrie totodată, de vreme ce poți crea, cu ajutorul umbrelor, pasiuni, iubiri, impulsuri variate, să dai viață unor făpturi, pe care ți le apropii sau le îndepărtezi ca pe urmă într-o clipă, încet, liniștit, totul să dispară. După cum bine știți — dealtfel, sînteți primul care ați remarcat acest lucru, — această înclinație aspră către elanul uriaș și brusca retragere, caracterizează tot ce am conceput pînă acum.

[1] **În vederea ultimului cînt din *Odiseea*.**

Un « neîmpăcat »

Cititorul român a avut prilejul, nu de mult, să parcurgă o pasionantă carte — *Neîmpăcatul* — alcătuită de Eleni N. Kazantzakis pe baza scrisorilor primite de la Nikos Kazantzakis, creatorul lui Zorbas. Titlul versiunii românești, semnată de Polixenia Karambi, a fost cum nu se poate mai bine găsit; un « neîmpăcat » se dovedește, într-adevăr, scriitorul grec, atît față de unele aspecte ale lumii prin care a trecut, cît și față de propria lui persoană. De aici o existență extrem de agitată, marcată de un permanent zbucium sufletesc, tradus prin două tendințe, doar aparent contradictorii — pe de o parte, fuga continuă, căutarea singurătății liniștitoare, pe de altă parte, nevoia confesiunii, mărturisirii și, deci, disponibilitatea către prietenie, cultivată asiduu cu ajutorul corespondenței, de oriunde s-ar fi aflat. Alături de epistolele ce alcătuiesc substanța volumului *Neîmpăcatul*, un mare lot de scrisori expediate de-a lungul a peste treizeci de ani prietenului său mai tînăr, academicianul de astăzi Pandelis Prevelakis, documentează asupra avatarurilor hărăzite lui Nikos Kazantzakis pînă în ultima clipă a vieții sale, chiar după ce ajunsese celebru și apreciat pretutindeni. Din curiozitate, dintr-o inepuizabilă dorință de a cunoaște oameni și locuri, pe fondul unei instabilități native, asociată pe undeva și cu un « dar » de a deveni incomod, dificil, refractar la convențiile unanim acceptate, scriitorul a călătorit enorm, din extremul-Orient, pînă în extremul-Occident, în zonele veșnic înghețate, ca și în deșerturile pîrjolite, în centre aglomerate, răsfățate de civilizație, ca și în așezări îndepărtate, uitate în mijlocul unei naturi frenetice. Era, cum îi plăcea să se considere singur, un vrednic urmaș al mult încercatului Ulysse. Mai ales că, peste tot, ani și ani de zile, purta cu el, intactă, voința de a desăvîrși cartea începută din tinerețe, noua epopee *Odiseea*. Dincolo de imaginea tribulațiilor existențiale consemnate în scrisori, acestea vorbesc despre chinul lăuntric, mereu actualizat, al creatorului, pentru care fiecare experiență trăită se transformă, de fapt, în materia unor viitoare opere. Oricît de numeroase, fascinante, sînt itinerariile parcurse, ținta scriitorului se dovedește, în final, una singură, dictată de obsesia suverană a creației. A-l urmări cum evoluează, cum se formează și se afirmă sub impulsurile acestui « demon » imperturbabil, este tocmai ceea ce face farmecul scrisorilor sale.

G. Ș.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

(. . .) Trebuie să călătoresc în întreaga Rusie, șederea mea aici nu ar avea prea mult sens. Doresc din adîncul ființei mele să finalizez Odiseea pînă-n 1933. Pentru asta am nevoie să călătoresc mult, iar după aceea, multă vreme să rămîn locului. (. . .)

Bekovo lîngă Moscova (5 iunie 1928)

(. . .) Sînt foarte liniștit, mă simt excelent, m-am integrat ritmului pădurii și cred că o ședere de două, trei luni aici, îmi va influența mult în bine atît trupul cît și spiritul. S-ar putea ca peste cîteva zile să ne aruncăm pînă la Petersburg spre a vedea minunatele nopți albe. Țin toată luna iunie. Astăzi am corectat Ascetica. I-am adăugat un capitol intitulat « Tăcere », o adevărată bombă menită să zguduie întreaga Ascetică. Din păcate prea puține inimi vor exploda..

Locuim chiar în inima codrului într-o izbă; pereții, tavanul, podeaua sînt în întregime din bîrne! Totul miroase a brad proaspăt; Istrati a încetat să mai scrie, — tot ce a scris în ultima perioadă, e nevrednic de el, îi lipsește suflul. L-am convins să renunțe la scris, cel puțin pentru cîteva luni, să-și rezilieze contractele. Sper că acest răgaz îi va folosi, îi va reîmprospăta vîna secătuită. (. . .)

Leningrad, 25.6.28

Nopțile albe mi-au prilejuit o mare bucurie — au reverberații de un albastru-luminos, mystiques. Nu mai pot dormi, călătoresc pe Neva, pînă departe pe Baltica; apusurile sînt de un roșu aprins care dăinuie pînă la miezul nopții și în același timp sclipesc zorile. Doresc nespus de mult să vedem, o dată, împreună această lumină. Toată bucuria asta, va trebui să strălucească în stihurile Odiseii.

Mereu același
N.

Murmansk 20 iulie 1928

Scumpul meu frate Prevelakis,

Vă scriu de la capătul cel mai îndepărtat al Rusiei (70°) la hotarul cu Norvegia. Un port la Oceanul Înghețat de Nord, un țărm sălbatic unde se înșiră cîteva căsuțe pescărești din lemn, niște copaci chirciți din pricina frigului și peste toate, minunea cea mare: soarele strălucind în tării la miezul nopții! Am ajuns « seara » la orele 9 și razele soarelui ne-au luminat fără încetare toată noaptea. Era ultima noapte albă; de mîine, puțin cîte puțin, noaptea va intra în drepturile ei. Este un spectacol atît de simplu și de uluitor încît am venit anume de la Moscova (2000 km) ca să-l mai vedem odată. L'aurore boréale începe în octombrie și intenționăm să ne repezim din nou la Murmansk, la înapoiere din Turkestan, în drum spre Siberia, numai ca s-o mai privim.

(. . .) Așa după cum v-am precizat, eu voi scrie toate articolele, Istrati îmi va da numai însemnări, dacă are, pe care le voi introduce în text. Întreg reportajul se va numi: En suivant l'étoile rouge. Cînd ne vom înapoia, în mai sau în iunie 1929, vom scrie 3—4 cărți care vor fi publicate, conform angajamentului la « Nouvelle Revue Française » (. . .)

După cum constatați, marea noastră călătorie a început de la stînca situată în punctul cel mai îndepărtat al Rusiei (. . .) Și astfel, și ochiul și mintea lui Ulisse se îmbogățesc, orizontul lui se lărgește . . . Tot ce întîlnesc: porturi, laponi, ape înghețate, nopți albe, mulțimea oamenilor, toate vor intra în versurile Odiseii. Mă străbate un fior de « groază » atunci cînd văd cît de puternică este voința omului, că e capabilă să domine orice. Viața mea reprezintă o lecție dură, o minune ce se reînnoiește zilnic; mi-e sufletul capabil să cucerească tot ce-și dorește numai cu ajutorul voinței. Uneori mă gîndesc că aspirațiile mele sînt prea mărunte și că ar trebui să înalț nivelul strădaniilor mele.

Mă gîndesc în fiece clipă la d-ta. Ne aflăm, deocamdată, fiecare la alt capăt al Europei — o, ce departe e Creta, cu munții ei înmiresmați și cu soarele dogorîtor! S-a împlinit o lună de cînd mi-a sosit ultima dvs. scrisoare. Am primit un număr al revistei « Nea Hestia » (Vatra nouă) unde Cleon Parashos vorbește de Hristos răstignit a doua oară, en passant. Am mai primit și « Neoelinika grammata » (Literatura greacă) unde Odiseea e minimalizată. O, Doamne, cît de provinciale îmi apar toate astea și ce străin mă simt de ele! (. . .)

Scrieți-mi abundent și des. Mai cu seamă scrieți-mi noutăți despre viața dvs. zilnică, despre făptura, despre sufletul dvs. trimiteți-mi fotografii recente, dacă aveți, amintiți-vă de mine în lucrurile de zi cu zi și nu uitați că sînteți singurul bărbat pe care-l simt alături, integru, mergînd exact în aceeași direcție. Toți ceilalți îmi par cam prea naifs, chiar slugarnici într-o măsură și passifs. Istrati și Bilili vă salută cu cordialitate. Au citit articolul plin de candoare al lui Nazos [1], și au fost nespus de emoționați. Istrati, mereu același — un om bun!

Aș avea multe să vă spun. Cînd ne vom vedea, vom sta de vorbă pe îndelete. Inima mea — o simt puternică — se complace în tăcere. Nici o illusion. Trec zile întregi fără să vorbesc, ce să vorbesc, și cu cine? (. . .)

Astrahan, 21.9.28

Scumpul meu frate,

(. . .) Sînt emoționat de mărturiile în legătură cu Odiseea mea. O, de-aș ști-o într-adevăr meritoasă, sau Dumneavoastră o prețuiți întrucît găsiți în ea ecoul sufletului propriu și care e din aceeași plămadă cu al meu? Cît de mult aș dori să fiu sigur . . . Noaptea trecută, la înapoierea după o lungă călătorie în stepele calmîce, unde mă dusesem să cunosc deșertul, ședeam singur la prora șalupei și mă gîndeam la Ulyisse, încropind versuri pe un petec de hîrtie. Tot ce văd, întreaga experiență trăită între oameni, pe întinderi de uscat și ape răspunde unui singur scop: să devină substanța Odiseii. Un noian îngrozitor de întrebări, îndoieli și tristeți îmi sfîșie sufletul; mi-am risipit viața fără să realizez nimic din tot ce ar fi trebuit și aș fi putut, mă consum înșăilînd literele alfabetului și-mi hrănesc sufletul cu hîrtie — de parcă aș fi o rozătoare.

Cum să exp.im întreaga bucurie și dezamăgirea acestei nestatornice viziuni despre lume? Mi-am impus-o, m-am lăsat antrenat? De frică, din comoditate, am ales ce mi-a fost mai la îndemînă — cuvîntul. Dar sînt oare născut pentru a fi poet ori cugetător, cînd gîndul, cuvîntul, frumusețea mă sufocă? Noaptea trecută izbutisem să potrivesc două versuri și mă bucurasem. Și, deodată, disprețul și sila au pus stăpînire, nu pe rațiunea sau pe inima mea, ci pe ceva mult mai consistent, mai înfricoșător, mai trufaș, ceva ascuns în mine, în învelișul sufletului meu și care mă mistuie.

Alteori însă, o vorbă a dumitale mă face să înalț capul, să ascult. Simt mîna dumneavoastră în mîna mea și-mi spun: « Răsună o voce în pustiul meu, vine cineva, zăresc urme de pași pe nisip! » Și inima mea din nou tresaltă, o clipă, o clipă doar de triumf, în timp ce sîngerează.

Astfel mă chinuiesc pe cînd cutreier pămîntul — pămîntul mult iubit ce se întinde în fața ochilor mei, iubit ca și apa, deși îmi provoacă silă și nu le jinduiesc! . . .

---

[1] Articolul lui Gh. Nazos publicat în ziarul « Kathimerini » privitor la șederea lor la Kifissia (n. — P.P).

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Siberia, 5.2.29

Scumpul meu frate,

Ieri am trecut Uralii şi am intrat în Siberia. Sînt singur, liniştit şi plin de încîntare. Duc cu mine o valijoară, un sac de voiaj, cîteva cărţi, un pumn de nuci, smochine, icre negre, ceainicul pe care-l umplu la fiecare gară cu apă clocotită, ca să îmi beau apoi, solitar, ceaiul, în timp ce privesc pe fereastră întinderile nesfîrşite, înnecate în zăpadă, fumul ieşind din hogeacurile caselor scunde, troienele care ajung pînă la burţile cailor. În şapte zile voi fi la Irkutsk, de acolo voi coborî să văd lacul Baikal şi mînăstirile budiste iar pe urmă îmi voi continua drumul spre Manciuria pînă la Vladivostok. Nu există fericire mai mare decît să rezişti singurătăţii. Să-ţi fii propriul stăpîn absolut. E singurul mijloc de a fi liber.

Schiţez în minte cartea despre Rusia — nici impresii de călătorie, nici roman. Va fi un fel de privire de ansamblu — istoria cuiva care străbate Rusia, se mărturiseşte, se străduieşte să realizeze o sinteză din mulţimea amănuntelor în mişcare . . . Dacă aş fi putut trăi în Germania, acolo aş fi tipărit-o prima dată. Felul în care scriu şi gîndesc, nu are nici o legătură cu spiritul francez şi nici nu există destui cititori în Franţa dispuşi să recepteze, cu ataşament şi cu independenţă de spirit, chestiunea comunistă. Articolele mele nu se pot tipări în Franţa. Pe francezi îi surprinde poziţia mea, participarea caldă şi liberă totodată. Nu reuşesc să mă clasifice şi claritatea lor latină e contrariată. Ei refuză să accepte că cele două extreme: da şi nu, sînt departe de a epuiza realitatea. Ceea ce noi înţelegem printr-o vedere globală, lor le provoacă panică.

Turkestan 26.3.29

Iată-mă, scumpul meu frate, în Turkestan, fără autorizaţie, ţinînd totuşi să ajung la Samarkand şi Buhara, oraşe care m-au tulburat încă din copilărie, aşa că ţineam cu tot dinadinsul să le văd spre a scăpa de apăsarea obsesiei. Pe măsură ce călătoresc, îmi dau tot mai mult seama că pentru mine deplasarea răspunde nevoii de libertate. Reuşesc să înving, să mă eliberez de tot ce mi-a vrăjit mintea, inima, de tot ce mă persecută doar prin observaţie directă, prin posesiune, şi numai după aceea pot merge mai departe. Acum Rusia a rămas undeva în urmă, nu-mi mai provoacă nelinişti, nici curiozitate. A fost, s-a terminat. Toate mi s-au părut minunate, Volga mi-a prilejuit satisfacţii nebănuite, nu mă lepăd de nimic, iau totul cu mine, făcînd parte din chiar sîngele meu. Şi ori de cîte ori mă va mistui o dorinţă, atunci eu, Volga, Palestina, Spania muntele Sinai sau insulele greceşti, toate cîte le-am parcurs şi aspiraţiile adînci ale fiinţei mele, vor fi un singur tot pentru că am devenit una şi aceeaşi făptură. Sirena mă hrăneşte ca pîinea şi ca vinul. Mă bucur pentru că îmi simt inima din ce în ce mai intens, en système d'avalanche.

E noapte, am ajuns la Taşkent, dar n-am rămas locului, mă grăbesc să alerg la Samarkand unde voi poposi mîine la prînz. Alexandru cel Mare, Tamerlan, femeia pe care a iubit-o Bibi Hanoum . . . Sînt nerăbdător să privesc minunatele moschei. Mă aflam pe stradă şi am şi simţit că am intrat în Orient. Zăpezile s-au topit, fluviul Amur-Daria, Lacul Aral s-au eliberat de strînsoarea gheţurilor. Apoi nesfîrşitul pustiu al Kazahstanului, cămilele, casele, bărbaţii şi femeile îmbrăcaţi în haine multicolore, minaretele subţiri dominînd satele, belşugul de mere, soarele, pămîntul acoperit de verdeaţă, care peste o săptămînă se va umple de flori. Bucurie, libertate, singurătate, tăcere, o primăvară nespus de dulce în inima Asiei. Samarkandul mă aşteaptă, după aceea Buhara, apoi ruinele străvechiului oraş Merv, distrus în urmă cu un veac de simun . . . Acum cînd vă scriu, pe măsuţa compartimentului se află cîteva din straşnicele mere de Taşkent. Sînteţi unicul om de care îmi amintesc, singurul pe care l-aş fi dorit împreună cu mine.

N.

Samarkand 27.3.29

(. . .) Port o tichie uzbekistană cusută cu fir de aur, savurez struguri şi pepene galben, colind curţile moscheelor sub migdalii în floare. E o primăvară caldă, străzile sînt înţesate de mii de musulmani gălăgioşi, îmbrăcaţi divin în ţesături de tot felul, hărmălaie, fizionomii, mirosuri âpres, în grădini pomii au înflorit — am sentimentul celei mai frumoase zile din viaţa mea. Voi rămîne destule zile aici — vreau să mă îmbib şi să mă detaşez ! Pe urmă voi fi în Buhara. O, e splendidă lumea, ce minunate sînt sufletele, chipurile oamenilor, ce fericire să poţi umbla, să poţi străbate pămîntul, să foloseşti cei doi ochi !

(. . .) Ah, cuvintele rămîn neputincioase, versurile mele îmi par lipsite de suflet, de culoare, de-adreptul anoste, privind acest oraş. Voi putea oare să exprim uriaşa peruzea, care e minaretul lui Bibi Hanoum, voi reuşi să înfăţişez prin cuvinte ca să pară vie o fătuţă de 7 ani pe care am zărit-o astăzi în piaţă ? Avea nişte cozi bogate iar la capetele lor atîrna cîte un bulgăre de aur. Ochii şi unghiile vopsite îi dădeau ceva troublant ; părea o fermecătoare păpuşă şi totodată o curtezană, asemănătoare sufletului acestui orient sulemenit şi destrăbălat.

Mereu acelaşi

N.

Moscova 9.4.29

Scumpul meu frate

Buhara va dăinui veşnic în amintirea mea. Casele sale, mai mult bordeie, cenuşii, fără podoabe şi, deodată, din glodul oarecare, sîvcnesc uriaşe, superbe, strălucind în lumina soarelui, moscheile pline de culoare. Cu toţii s-au jertfit ca să înalţe asemenea operă demenţială. Dumnezeu a fost zămislit din mîzga aceasta, din dragoste pentru veşnicie, pentru culori, pentru frumos, pînă la istov şi în pofida izvoarelor noroioase care se întind în jur. Cînd suflă vîntul — cît timp m-am aflat acolo, sufla fierbinte, violent, năvalnic — casele se fărâmiţează şi se împrăştie în aer, învăluind în praf cupola verde, ce pare cuprinsă de flăcări ! Ah ! nespus de mult mi-a plăcut acest spectacol; destrămare şi învăpăiere ! Mă aşezasem pe o piatră la poalele moscheii, ca să mă înfrupt dintr-un cantalup mare şi un codru de pîine. La fel mi se întîmplase cîndva în Spania să mă bucur de roadele pămîntului, struguri, pîine şi banane. Numai că aici mă găseam, deodată, la mine acasă, — aşa ca din senin m-am simţit « fericit ». Şedeam la rădăcina sufletului meu şi întreaga Buhara se furişase visceral înlăuntrul fiinţei mele.

Moscova 9.4.29

Deabia acum am primit scrisoarea Dumneavoastră expediată la 21 martie. În ultima vreme, mi-aţi scris rar şi asta mă necăjeşte. Peste cîteva zile voi părăsi Rusia; am obţinut tot ceea ce dorisem să descopăr, să aud, să aflu şi să mă desfăt. Nu mai vreau nimic altceva, o mare experienţă, pînă acum unică în viaţa mea; însă, nădăjduiesc că voi avea expériences mai mari, în Africa sau, poate, în India. Sau, chiar undeva stînd locului. Pentru moment, Rusia mi-a oferit tot ce speram. De aci înainte, mă lasă indiferent.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Plec în Germania unde voi ține o conferință despre Rusia și unde mi se traduc articolele, eventual, am să rămîn mai multă vreme dacă se va găsi un editor pentru cele două cărți pe care le voi scrie. Prefer Germania, Franței. Parisul are prea mult iz grecesc, iar de Grecia și greci mi-e lehamite pentru că îmi chircesc sufletul, îmi minează încrederea omenească. Aș dori tare mult să vă văd. Treceți prin amărăciuni și tristeți pe care le înțeleg foarte bine, trecînd la rîndul meu, prin ele. Lucrul cel mai important e sănătatea trupului, ca să poată rezista văpăii ce îl mistuie, — iar ca să nu ne mistuie, trebuie să avem trup de fiară. Trebuie împreună să luăm hotărîri și să chibzuim un drum comun.

Întîlnirea noastră pe suprafața acestui pămînt se cuvine să dea toate roadele pe care noi sîntem în stare să le dobîndim. Nu am pe nimeni altul pe lume cu care să pot sta de vorbă. Singurele suflete, atașante, care-mi rămîn credincioase și mă ajută, sălășluiesc în niște trupuri muierești ceea ce constituie un handicap; pînă la un anumit punct se instaurează colaborarea, pe urmă însă se instalează « fericirea » omenească, adică prăbușirea. (. . .)

(. . .) Mă aflu la a doua transcriere a Odiseii, la a treia și a patra poate că mă voi găsi în Grecia, cînd voi efectua noi investigații gloseologice. Eventual vom face împreună un lung periplu în insule, vom întreprinde o călătorie piraterească în Epir, la Mani și în Rumelia. Vom avea tot timpul. Sper să termin a doua transcriere în 1930 și după aceea să realizez o lungă călătorie. În 1932 va fi a treia transcriere, în 1933 a patra. Pentru a cincea, cea definitivă, nu cutez să indic nici o scadență. Fiecare vers trebuie să fie simplu, perfect inteligibil, fără sensuri absconse, totul să fie curgător ca apa. Aceasta e ultima mea scrisoare din Rusia.

Vă îmbrățișez mereu cu aceiași dragoste, N.

Gottesgab 15.11.29

Scumpul meu frate,

Scrisoarea d-tale m-a bucurat mult. Aici viața mea a intrat din nou în furtuna Odiseii, mă scol înainte de ivirea zorilor și lucrez pînă noaptea. Cînd îmi veți citi scrisoarea, voi fi încheiat cîntul 8 iar pînă-n martie socot s-o termin în întregime. Rescriu totul de la început, nu mai folosesc aproape nici unul din versurile vechi. Neschimbată rămîne doar trama, singura pe care o mai găsesc mulțumitoare. Am și început să visez la versiunea a treia, conștient de ce voi avea de făcut ! Mă simt cuprins de o minunată febră creatoare, ca odinioară la Egina. Aici e un frig năprasnic, a nins abundent, domnește o liniște desăvîrșită. Casa îmi place la fel de mult, am imprimat existenței mele ritmicitatea firească plantelor. Totuși . . . un point très noir. N-am să pot continua multă vreme acest trai, din motive financiare. M-am gîndit să-l întreb pe Elefterudakis dacă poate să-mi ofere ceva de lucru, dar înainte, vă întreb pe dvstră 1) Există o asemenea posibilitate 2) ce să-i cer?

Dacă nu voi putea lucra aici, pentru Elefterudakis, atunci m-aș duce la Paris, unde voi găsi documentarea necesară. Iată-mă-s din nou rob după doi ani de libertate, dar nu-mi pasă, numai de-aș duce la capăt Odiseea. La Paris voi lucra și la Odiseea, adică voi strînge tot materialul necesar pentru a treia variantă. Așadar, vă rog fierbinte să-mi răspundeți sugerîndu-mi ce să fac?

În urmă cu două luni, era cît pe ce să mă îmbogățesc. O societate engleză a vrut să investească 12.000 de lire într-o mină pe care o am în exploatare, dar în ultima

clipă s-a răzgîndit și a preferat alta. En attendant, să-mi văd de lucru (. . .) Mă voi strădui să cizelez cît mai mult versul în versiunea a treia, să acord o maximă importanță à la téchnique. În prezent mă precipit să redau emoția prin cuvinte, iar în variantele viitoare, am să acord prioritate versului și încă unui aspect, nespus de greu: anume să eliberez cuvîntul, fiecare exprimare de povara conținutului brut. Totul se cere filtrat, pînă la obținerea emoției concentrate, de esență muzicală. O absolută simplitate, imagini transparente, clare, sugestive.

Să vedem.

Cînd am să vă întîlnesc? Sînt gelos că vă aflați în Creta, o, de-aș fi putut fi și eu cu dumneavoastră ! Versiunea a treia mă va obliga să mă înapoiez în Grecia. Domnul să fie cu noi — pentru binele lui !

Mereu același, N.

Gottesgab 14.12.29

Iubitul meu frate,

(. . .) Proiectul pentru El Greco — în limitele impuse de editor — îmi pare foarte potrivit. Vă recomand să acordați o atenție deosebită capitolului doi: influența elementului arab asupra istoriei și psihologiei cretanilor ! Odată cu cucerirea Cretei de către arabi, caracterul cretanului s-a schimbat într-un mod uimitor. Concomitent, Theotokopoulos a fost profund influențat de Bizanț și de arabi, potrivindu-se astfel caracteristicilor spaniole — mai ales că și spaniolii au suferit o puternică influență arabă. De aceea Spania a fost adevărata lui matrice, la synthèse, și substanța diferitelor lui patrii. De aceea i-a înțeles atît de bine pe spanioli. Iar elanul și severitatea artei sale au un caracter mai curînd arab decît bizantin. Dar 160—200 de pagini sînt cu totul insuficiente pentru o dezvoltare amănunțită a temei. Dacă veți purcede la vreo schimbare — planul așa cum mi l-ați prezentat cred că e riguros închegat — vă rog să mi-o comunicați.

(. . .) Odiseea înaintează repede și bine. Astăzi voi termina cîntul 13 iar poimîine, pe al 14-lea. La începutul lui martie, voi fi isprăvit întreaga Odisee. La Paris mă voi pregăti pentru versiunea a treia. (. . .)

Gottesgab 4.1.930

(. . .) Continui să lucrez în ritmul meu obișnuit, drăcesc. Sînt sănătos. Ne aflăm cu casa complet izolați din pricina troienelor înspăimîntătoare, a înghețului și viforniței, iar înăuntru e o liniște desăvîrșită, parcă de dincolo de lume. Cred că una din cele mai mari satisfacții ale omului e să lucreze pe vîrful unui munte acoperit de zăpadă.

Elefterudakis mi-a răspuns în termeni foarte vagi. Dacă nu va accepta, nu știu cum mă voi descurca în martie.

(. . .) I-am scris lui Papandreu [1] despre celălalt proiect referitor la un Institut de Collaboration Intellectuelle. Chestiunea depinde de prietenul meu Mari, ministrul economiei și de ministrul afacerilor externe, care mă consideră bolșevic și bineînțeles de « atotputernicul », stăpînit de o ciudată și tainică antipatie față de mine [2]. Ce să mai zic despre nepotul lui, Saridakis, care spunea că sînt, « rușinea Greciei ». Dumnezeule, mă întreb de ce? Uneori, cînd îmi întrerup truda de rob — lucrez zilnic 12—15 ore — și mă gîndesc o clipă la viața mea, îmi spun că nici « sfinții » nu s-au canonit mai

[1] Gheorghios Papandreu, în vremea aceea ministrul învățămîntului, era vechi prieten cu Kazantzakis (n. — P.P.)

[2] Se referă la Elefteros Venizelos, în mai multe rînduri șef al guvernului grec. (n. — P.P.)

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

mult. Din păcate, Venizelos nu pricepe nimic, nu-l pricepe nici pe Tucidide[1] şi dacă i se va spune că vreau să fiu numit la Institut în calitate de vicepreşedinte al « intelligentsiei » greceşti va face o criză de isterie. (. . .)

Paris, rue de Plélo 13 IV (Paris XV)

19 aprilie 1930

Scumpul meu frate, mă aflu de cîteva zile la Paris şi nu-mi pare o fericire. Nicicînd nu m-am simţit mai hărţuit de lume, de grijile deşarte legate de existenţa în marile oraşe. Am ajuns să pot trăi doar cîteva zile — pasager — în asemenea centre ale unei civilizaţii superficiale, insipide, pe urmă trebuie să mă întorc la elementele veşnice — pămîntul, iarba, ograda, solitudinea. Numai ele îşi găsesc o correspondance în fiinţa mea. Aici, Ulisse se simte depaysé, ecoeuré. Pierd un timp preţios, cu drumurile la Bibliotecă, sau pe unde mai am treabă. Mi se duce toată ziua. Oamenii sînt închistaţi în măruntul lor eu — interese oarecari, egoism, nevoia de « afirmare », de propulsare, de flecăreală. Muzeele nu mă mai atrag, nici cărţile, nici agitaţia fără rost. Nu-mi mai este necesară nici una din incitaţiile astea. Tare rău îmi pare că sînt nevoit să restitui articolele de Dicţionar pe care vroiam să le scriu, pentru că aici mi-e cu neputinţă să lucrez . . .

Paris, 9 mai 1930

(. . .) Aseară am asistat la un spectacol al teatrului japonez aflat în turneu la Paris — unica plăcere pe care mi-a dăruit-o Franţa, de fapt, Japonia. O artă admirabilă, stylisée, de largă respiraţie, actorii lor nu se pot compara nici pe departe cu homunculus europaeni. O artă încărcată de tensiuni, concentrée, halucinée şi nespus de echilibrată. Au analizat şi găsit substanţa fiecărei mişcări şi au redat-o în toată puritatea ei, epurată de orice amănunt inutil. Dacă vreodată aţi văzut ralenti-uri la cinematograf, atunci înţelegeţi ce vreau să spun. Fără îndoială că au studiat adînc mişcările animalelor şi mai cu seamă pe ale tigrului care stă la pîndă.

La spectacol erau extrem de puţini francezi. Vedeai numai ruşi, pentru că au suflet, şi americani, pentru că au dolari. Din nou mi-am dat seama că francezii sînt în decadenţă şi că sufletul european e pierdut.

Gottesgab, marţi, 13.I.1932

În casă stăruie mereu bucuria vizitei D-voastră, mi se pare că tot mai sînteţi aici, că tăcem, fecunda noastră tăcere, după cum obişnuiam. Au fost plăcute cele 10 zile, e bine că ne-am spus atîtea, e bine că nu ne-am spus altele, anul a început sub auspicii promiţătoare, excelente chiar. De s-ar înfăptui tot ce am hotărît ! . . .

(. . .) Scenariul Buddha merge înainte. Am găsit « la sinthèse » între ceea ce scrisesem şi « le mistère » de care îmi vorbeaţi. Sper că va ieşi excelent.

[1] Venizelos a scris un amplu studiu despre Tucidide şi i-a transpus opera în greaca modernă (N.t.)

(. . .) Şi cartea despre Buddha înaintează. În sfîrşit m-am fixat asupra cadrului, — corespunzător sufletului meu, — unde voi pune, nestingherit, tot ce vreau, iar Buddha va deveni completarea Odiseii. Astfel voi « întregi » această pereche şi toţi trei ne vom îndrepta liniştiţi şi mulţumiţi spre locul veşnicei odihne. Dacă-mi vor reuşi aceste două lucrări, cred că nu mai îmi trebuie nimic altceva. După cum ştiţi, nu-mi place să mă risipesc în prea multe cărţi. Îmi voi revărsa asupra acestor doi eroi întreg sufletul, toată puterea de luptă şi de concentrare, (căci oricît voi mai scrie nu va mai atinge această cotă majoră . . .). Am văzut cele scrise în « Nouvelles littéraires » despre Jimenez. Nici gînd să-mi răspundă la scrisoare. E un « poet liric », adică pasăre cîntătoare, deci uituc. Totuşi, dacă se va tipări vreodată Toda-Raba, i-o voi trimite (. . .)

Cartea D-voastră despre El Greco este admirabilă, şi cu cît mă gîndesc mai mult la ea, cu atît sînt mai emoţionat. Dar se va găsi oare editorul pe care-l merită? Mă bucur nespus că aţi realizat această carte. Satisfacţie, emoţie şi mîndrie. Am sentimentul că viaţa mea a devenit mai cuprinzătoare, s-a îmbogăţit datorită ei.

Transcriu Odiseea încet, cu răbdare. Este foarte mare, sînt în criză de timp. Abia am început cîntul doi.

(. . .) Am să vă trimit primele pagini din scenariul Buddha. O, de-am găsi un cineast[1] priceput cu care să colaborăm, ce lucruri mari am putea realiza. Ori de cîte ori meşteresc la un scenariu — am observat şi în Rusia acest lucru — şi intru în năvalnica realitate cinematografică, mintea mi se înaripează. Din păcate, nu-mi pot pune în practică toate îndrăznelile fără colaborarea unui bun « cineast ». În privinţa scenariilor, simt în mine fîlfîitul unei singure aripi, întrucît cealaltă, « la technique », îmi lipseşte.

Madrid, seara, 19.10.32

Scumpul meu frate,

Chiar în clipa asta, Jimenez a părăsit camera mea. Arată cu totul altfel decît mi-l aminteam. Mic de statură, cu părul sur — numai glasul era acelaşi, sonor, dulce, exprimîndu-se într-o spaniolă încîntătoare. Tot timpul a vorbit numai despre poezie, despre noi mari poeţi americani, Frost şi Masters, l-a forfecat în fel şi chip pe Kayserling (beţiv, arivist, afemeiat, mincinos), mi-a spus că vă iubeşte foarte mult şi că o să vă trimită noile lui cărţi. S-a bucurat aflînd că vom traduce din versurile sale, şi ne va indica pe cele pe care le socoate cele mai potrivite . . . Vorbea, vorbea într-una, possédé de poezie, serios şi plăcut totodată, dar avea ceva raide, desigur din pricina acestei idée fixe ; aveam senzaţia că ascult vorbind un zănatec, plin de demnitate. Iar cînd rîdea, un rîs mut, deschidea larg numai gura, buzele se dilatau, se vedeau dinţii şi . . . nada más (nimic mai mult). S-a arătat binevoitor în privinţa lui Toda Raba. Îl va invita acasă la el pe Ortega şi pe un director al Editurii « Calpe », ca să discutăm împreună despre carte. Vedremos.

[1] Acest scenariu Kazantzakis l-a intitulat *Une éclipse de soleil* şi se află în posesia mea (n. — P.P.)

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Madrid, 22.10.32

Socros, altos, dorados capiteles
qui a las nubes robais los arreboles
Febo os teme por más lucientes soles
y el cielo por gigantes más cruelos

[Sfinte, nalte, daurite coloane,
Voi care ați furat porfirul norilor,
Străluciți mai puternic decît soarele,
Phoebus se teme de voi
Și cerul, o, puternici Uriași.]

Astăzi, în timp ce mă aflam din nou la Escurial, *mi-au venit în minte versurile lui* Gongora. *O zi minunată, castanii păreau de aur, frunzele uscate miroseau îmbietor, aerul curat îmi aducea liniștea, îmi răscoleau amintiri. Mi-e cu neputință să vă descriu emoția mea văzînd iarăși tabloului* Sfîntului Mauriciu. *O altă minune,* Sfîntul Petru din Sagristia, *mă face să vibrez, de parcă l-aș vedea prima oară. Ați simțit toate aceste bucurii și îmi pare bine că reînnoiesc în fața lui* Gourou *credința și bucuria noastră, a amîndorura.*

Madrid, 26.10.32

(. . .) De la Jimenez încă nici o veste. « *Poet liric* », pajarito *(pasăre)! Habar n-am dacă i-a trimis Editurii* « *Calpe* », Toda-Raba, *cum îmi făgăduise. Toată lumea s-a unit, gata să ne mănînce. Dar așa cum spunem noi în Creta,* « *vitejii apucă și alte cărări* ».

(. . .) L-am cunoscut pe Ramon del Valle Inclan. Înfățișare frumoasă, impunătoare, ca de preot. În viața mea n-am văzut un om atît de vorbăreț. Îi face o nespusă plăcere să trăncănească, conversația lui e superficială, dar plină de humor.

Tokio, 21 aprilie 1935

Scumpul meu frate,

Au trecut destule luni fără să vă scriu, pentru că senzațiile — bucurii și amărăciuni — nu s-au sedimentat încă și nu le pot exprima limpede. M-am înfruptat pe neașteptate din mari și variate bogății pe care trebuie să le rînduiesc în două sau trei cicluri, ca să capete o oarecare coerență. Primul ciclu cuprinde țările tropicale (Marea Roșie, Ceylon-ul, Singapore), al doilea, lumea galbenă (cumplit fourmillement), al treilea, cel japonez, plin de farmec, rafinat și decorativ. Va mai avea loc, ca un stadiu suprem, prelucrarea întregului material înăuntrul meu, efortul de a-l transforma, astfel încît să slujească scopului ultim: Odiseea.

Din fericire, fiind nevoit să aștern articole pentru ziarul « Akropolis » *mă voi sili să pun în ordine întreaga comoară de impresii, și, pe semne, voi ajunge, astfel, mai ușor la secerișul final de dragul căruia am întreprins această îndrăjită aventură.*

Peste cîteva zile plec în China, neîndoielnic mai aproape de o viziune « *demonică* » *și prin urmare capabilă că mă captiveze mai intens. Aici în Japonia toate au un farmec oarecum prețios, dimensiuni gingașe, afectate, de statuetă de tanagra, prea puțin corespunzător mie. Și mi-e rușine să mărturisesc că cea mai mare satisfacție pe care mi-a dăruit-o Japonia a fost o seară — de fapt, o noapte —, cînd străbătînd niște străduțe înguste luminate de felinare divers colorate, am intrat într-o căsuță de lemn unde așteptau două gheișe. N-am să uit niciodată puritatea, noblețea, tăcerea acelei nopți. Mă vedeam parcă pe mine foarte departe, în zare, în atmosfera încremenită, aromind a lemn de chiparos, stînd pe o rogojină picior peste picior, întreținîndu-mă fără cuvinte cu două făpturi zîmbitoare, minunate, pline de farmec și de lumină.*

În obiectiv, Kazantzakis cu prietenul său Pandelis Prevelakis

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Alte bucurii — cireșii înfloriți, uriașul Buddha din Kamakura, apărînd, aidoma Afroditei, din florile albe, nopți, care nici una nu seamănă cu cealaltă, minunatele teatre Kabuki și Nô, picturile divine, paravanele și pereții templelor de un roșu aprins, toate mi-au tulburat sufletul, mi-au răcorit ochii, dar noaptea pomenită ține de veșnicie; te simți incapabil s-o tălmăcești, merită să te naști de dragul ei.

Cînd ne vom întîlni ca să vă povestec totul pe îndelete, mai mult prin tăcere, ceea ce am văzut și am adunat? Sînt nerăbdător să stau din nou în fața mării de la Egina, să-mi reîncep sfînta viață. Să reiau iarăși primul vers al Odiseii și s-o pornesc . . .

Scumpul meu frate, mi-e foarte dor de Dumneata și mă rușinez să cutreier singur lumea, în timp ce altora, mai buni decît mine, nu le este dată asemenea șansă, rămînînd străini de tot ceea ce eu, de atîta vreme, contemplu, ascult și pipăi.

Mereu același N.

Egina 10.8.43

Iubite frate!

Într-o bună zi va trebui să-l rog pe Kontoglou să mi-l picteze pe Sfîntul August, căci fiecare zi a acestei luni înseamnă pentru mine o nesfîrșită fericire, și-mi zic să mi-l fac patron! Dimineața, pînă la ivirea zorilor, mă duc în vie, umplu un coș cu struguri și cu smochine, mănînc din ele cît pot — și pot imens — iar pe celelalte le așez pe birou sub privirile mele, să mă bucur și să capăt curaj, ca pe urmă să mă aștern la lucru înainte de răsăritul soarelui.

Pe 6 august am început o nouă lucrare, o amplă tragedie, trilogia Prometeu (Purtătorul de foc; Înlănțuit; Deslănțuit) și mă obțin să n-o dau gata într-o lună. Aștern versuri pînă la ora prînzului, cînd alerg să mă scald în mare, — cred că sînt cele mai fericite momente ale zilei — în undele albastre, verzi și nespus de limpezi. Iau prînzul — acum Eleni se află aici și mesele au devenit un regal — fumez o pipă și reîncep lucrul. Către amurg, mă scald iarăși în mare, iar seara stau ore în șir pe terasă, contemplînd stelele.

Iată cum îmi petrec ziua. Nu vreau nimic, nu îngădui grijilor să se atingă de mine, am absolută nevoie să-mi păstrez trupul și sufletul nevătămate, fiindcă nu am timp de pierdut. Înțeleg degringolada din lume și aș vrea — cîndva — să contribui cît pot la reorganizarea ei, dar în prezent cred că unicul meu mijloc de a contribui este să-mi îndeplinesc cît pot mai bine munca de creație; definitivez tot ce mi-am propus — și, în consecință trudesc fără odihnă să isprăvesc înainte de a mă ajunge ceasul morții. Orice altă strădanie, în momentul de față, o consider superficială sau trădare a datoriei mele.

Am tras tare în ultima vreme: am șlefuit lucrările terminate, am rescris de două ori Dante, am încheiat Yang-Tsé, Zorbas, un volum cu impresii de călătorie, și, în sfîrșit, Iliada. După ce voi duce la capăt și Prometeu, voi începe traducerea Odiseii spre a o desăvîrși chiar în cursul anului curent.

Trupul mi-e zdravăn, inima eliberată în întregime de grija semenilor, adică de toate bolile. Am rămas absolut singur, numai cu mine, îmi place această companie și mă mîndresc cu ea, pentru că știu că e loială, rodnică. Tolerez din ce în ce mai puțin oamenilor. Timpul i-a cîntărit și i-a găsit nevrednici. Doar de D-voastră mă simt adînc legat — legătură de sînge — și tare m-aș bucura dacă, într-o zi, ne-am angrena într-o operă comună. Numai că viața e necruțătoare, și nu știu dacă, atunci cînd veți găsi dispoziția necesară, eu voi mai trăi.

Para siempre
N.

În românește de POLIXENIA KARAMBI

O nouă etapă în asimilarea lui ESENIN

versiunea IOANICHIE OLTEANU

ȘTEFAN AUG. DOINAȘ

Trei cópii, fără original

Adept fervent — în materie de poezie — al traducerilor românești *fidele*, postulînd eficacitatea paradoxală a unui *mimetism creator*, — iată-mă, acum, în situația, aparent contradictorie, de a scrie despre trei versiuni în românește ale lui Esenin, fără să-l fi citit pe autorul *Omului negru* în rusește! Poate fi justificată — și dacă da, prin ce? — o asemenea îndeletnicire care, schematic vorbind, ar vrea să surprindă valoarea și caracteristicile a trei cópii, în necunoașterea totală a originalului?

Tentativa mea se sprijină pe două aserțiuni, menite să valideze orice traducere de poezie. Prima: nu se traduce poezie dintr-o limbă în altă limbă, ci dintr-un spațiu literar într-un alt spațiu literar, dintr-o cultură poetică în altă cultură poetică. A doua: o valoroasă traducere de poezie în românește trebuie să fie o poezie românească de valoare. Pornind de la aceste deziderate, mă simt îndreptățit să scriu despre cele trei versiuni românești ale lui Serghei Esenin (semnate de Zaharia Stancu, George Lesnea și Ioanichie Olteanu) ca despre tot atîtea realități poetice românești, pentru a le sezisa specificul și valoarea estetică. Pus programatic în paranteză (dintr-o involuntară și regretată ignoranță), originalul rus urmează să funcționeze ca un simplu referent în teoria limbajului: el există, în mod real; e necontenit vizat, în mod misterios; dar între el și expresia poetică românească se deschide un *hiatus* asumat; în cadrul considerațiilor ce urmează, el e ca un *lucru* care justifică ontologic *numele* diverse ce i se dau, fără ca eu, unul, să știu în ce măsură determină structura lor verbală.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Scriind, cu cîteva decenii în urmă, despre tălmăcirile eseniniene iscălite de Zaharia Stancu (1934), şi George Lesnea (1937) Şerban Cioculescu le considera «complementare»: puse alături, ele dau o imagine mai complexă, şi deci mai reală, a poetului rus. Deoarece eu nu ştiu care e imaginea reală, (adică, în ruseşte) a lui Esenin, «complementaritatea» celor două tălmăciri nu mi se poate revela mie, unuia, decît în spaţiul poetic românesc; aici, în acest spaţiu al poeziei noastre, mai vechile versiuni, ale lui Stancu şi Lesnea, se completează astăzi cu una mai recentă (1981) a lui Ioanichie Olteanu. Abia acum, pentru mine, ele devin, toate trei la un loc, cu adevărat complementare: violenţa şi uşorul teribilism «huliganic» al lui Zaharia Stancu se adaugă, de fapt, sentimentalismului melodios al lui George Lesnea; iar lor li se alătură azi colorismul estetic-constrîns al lui Ioanichie Olteanu. În felul acesta, o tematică lirică de veche tradiţie românească (aceea a exaltării idilice a ruralismului, cu contrapartea ei de *lamento* al dezrădăcinării), precum şi o modalitate lirică fundamentală (aceea a vocii poetice «primitive», «ingenue», «spontane») se aud, acum, rostite complementar în cele trei graiuri principale ale limbii noastre. Pentru rădăcinile pe care această lirică a satului şi pustei le are în poezia românească, era firesc ca munteanului Stancu şi moldoveanului Lesnea să li se alăture, peste ani de zile, ardeleanul Ioanichie Olteanu; căci ultimul este, prin toată structura sa, mai aproape de linia tematică Coşbuc-Goga-Cotruş cu care, în general, a fost comparat la noi Esenin; după cum tot el este, prin toată formaţia sa poetică, cel mai indicat să practice astăzi o nouă receptare, apropiat-distanţată, a acestui tip de lirism.

Că imaginea reală (adică, în original) a lui Esenin ar putea fi «epuizată» prin complementaritatea versiunilor Stancu-Lesnea, aceasta e o chestiune care mă depăşeşte. În schimb, pot să afirm că imaginea *românească* a marelui poet rus devine oarecum completă (pînă la o nouă traducere, fireşte!) graţie contribuţiei lui Ioanichie Olteanu. Căci, odată cu acest *Ceaslov al satelor*, viaţa poetică a lui Esenin în spaţiul poeziei noastre se rotunjeşte şi se clarifică: primitivismul şi candoarea vocii poetice spontane, tînguirea poporanistă a dezrădăcinării, culoarea mitic-biblică a imaginilor rustice de tip ortodoxist-gîndirist, precum şi revolta «huliganică» (aproape expresionistă, aş zice, dar orientată tocmai împotriva unei realităţi sociale preferate de unii expresionişti: viaţa citadină), într-un cuvînt: o întreagă poetică sentimentală a strigătului de dor şi deznădejde după un paradis pierdut, se divulgă în construcţia sa elaborat-artistă, îşi neagă tacit spontaneitatea pe măsură ce-şi pune în lumină «laboratorul», se rafinează — în mod paradoxal — tocmai prin utilizarea savantă a regionalismelor (aici, ardelenisme). Iar lucrul acesta înseamnă, indiscutabil, ceva în cadrul fenomenului nostru poetic de azi, ca şi în cadrul artei traducerii. Ceea ce «franciscanismul» din *Albe* (deloc naiv, cum am demonstrat cîndva) şi înţelepciunea paremiologică de mai tîrziu ale poeziei lui Zaharia Stancu, abandonate amîndouă pentru a ne propune un Esenin preponderent agresiv; ceea ce dulceaţa sentimentală luminoasă a lui Lesnea, insuficient învîrtoşată pentru notele de jos («huliganism») sau cele de sus («mesianism») care delimitează *ambitus*-ul originalului (perfect cunoscut, de altfel, de către traducător); ceea ce, ziceam, nici unele din aceste modalităţi n-au izbutit să divulge în spaţiul *românesc* al liricii eseniniene, — iată, realizează versiunea lui Ioanichie Olteanu: demonstraţia că în orice mare poezie se ascunde un travaliu (mai mult sau mai puţin conştient), evidenţa că realul (biografia) şi imaginarul (opera) sînt vase comunicante şi că autenticitatea confesiunii, oricît de direct clamată, implică o conştiinţă operativă a poetului.

De trei ori, aşadar, prin temperament poetic, prin cantabilă emoţie lirică, prin rafinat filtru de sinceritate şi artă, Serghei Esenin ni se prezintă ca o sărbătoare a rostirii în spaţiul poeziei româneşti. Mă întreb, care altă cultură europeană l-a receptat şi retrăit estetic atît de profund şi variat-unitar?

GHEORGHE GRIGURCU

Esenin într-o nouă ipostază

Departe de a fi un necunoscut, Serghei Esenin e pentru cititorul român un zeu familiar, intrat în Pantheonul liric naţional undeva între Goga şi Blaga, între Arghezi şi Cotruş. Sau, după cum precizează Ioanichie Olteanu, în tomul prim al unei monumental concepute traduceri (*Ceaslovul satelor*, poezii 1911—1920, precedate de autobiografia de la Berlin..., Ed. Dacia, 1981): «....poezia lui Esenin a fost aproape naturalizată şi a exercitat o influenţă notabilă asupra sensibilităţii lirice a vremii. Fără a se putea vorbi de o «înrudire de temperamente etnice», cum credea la un moment dat G. Călinescu, lucrurile s-au petrecut ca şi cum poezia tradiţionalistă română — fenomen deja epigonic la sfîrşitul deceniului patru, cînd părea a fi dominată de o tonalitate în general meditativ-elegiacă — ar fi resimţit lipsa unei componente mai viguroase şi ar fi găsit o infuzie de vitalitate în debitul plebeian al poetului din Reazan, a cărui figură mai era şi aureolată de lumina violentă a tragediei». Aşa stau oare lucrurile? Să ne gîndim mai întîi la împrejurarea că însuşi autorul *Inoniei* îi apărea lui Maiakovski insuficient de combativ şi de viril, retardat, exponent al unui dulceag son lăutăresc. Şi pe de altă parte, la notele viforoase, exhortative ale creaţiei lui Coşbuc, la secvenţele apocalipsei transilvane propuse de Goga, la patetismul demofil al lui Cotruş, cu profilul versului său parcă cioplit în cremene. Nu componentele «viguroase» lipseau, prin urmare, poeziei noastre tradiţionalist-sociale, după cum bardul rus nu era reprezentantul cel mai calificat, prin omogenitate, al unui asemenea mod. Sămînţa lui Esenin a căzut pe un sol *estetic* vlăguit, chiar dacă producţia căreia îi era afectat se încadra în tipare de energie patinată, de elan convenit. Tocmai printr-un impuls de artă diferenţiată, prin «gratuitatea» noii formule atît de abrupt-seducătoare într-un domeniu care trecea tot mai mult sub patronajul propagandei culturale cu al său deplorabil corelat, clişeul ziaristic, poetul rus, tălmăcit de Zaharia Stancu în 1934 şi de George Lesnea în 1937, izbutea să depăşească stadiul de «modă literară», devenind «un ferment viu, care dospeşte creşteri interioare, încadrabile în cultura noastră...» (Şerban Cioculescu). Este adevărat că eseninismul se grefa pe dezrădăcinarea ruralului mutat în mediul urban, temă favorită a sămănătorismului, poporanismului, gîndirismului. Dar receptarea sa are loc nu ca o reacţie, spre a-l cita de G.Călinescu, faţă de o «lume obosită de estetisme excesive, de purisme» (ne aflăm doar în anii de maximă iradiere a poeticii *Jocului secund*, ca şi în cei ai afirmării unui baroc liric violent, sub condeiele unor Emil Botta, Simion Stolnicu, Virgil Gheorghiu ş.a.), ci ca o *alternativă estetică*, ca o variantă a rafinamentului epocii care cultiva modéle înalte precum Mallarmé, Valéry, Rilke, expresioniştii. Autorul *Moscovei cîrciumăreşti* se impunea aparent în calitate de «prototip caracterologic» (Şerban Cioculescu), în fond ca un model literar. Pentru a releva o atare situaţie e necesar să ne întoarcem la problema raportului dintre conştiinţă şi instinct artistic, dintre elaborare şi pură emanaţie naturală, aţîţător pusă în planul creaţiei în chestiune şi nu o dată rezolvată în sensul absolutizării termenilor primigeni, adoptaţi ca o frumoasă metaforă a organicităţii nedecantate, ca o floare crescută de-a dreptul din tenebrele roditoare ale substratului biologic. «Vom recunoaşte în Esenin un primi-

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

tiv în stare pură . . . », « el exprimă aşadar poezia primitivă şi sălbatică a naturii»
opinează autorul *Aspectelor lirice contemporane*. « O experienţă violentă şi o poezie
tot atît de violentă, pînă să poată fi identificate analitic, ni se propun ca sentiment
al unei unităţi indenegabile », « poezia lui de rural primitiv » susţine Vladimir Stre-
inu. Iar Dinu Pillat afirmă fără echivoc: « Cu Esenin, se exprimă pregnant o sensi-
bilitate de primitiv. Experienţa civilizaţiei citadine, pe care poetul o trăieşte cu o
psihologie de dezrădăcinat de la ţară, în trecerea lui ca o trombă prin viaţă, nu l-a
artificializat cîtuşi de puţin. Esenin, chiar dacă are să sfîrşească în marasm şi dezabu-
zare, aduce în poezie o viziune genuină, de o candoare absolută ». De fapt, se
produce o pioasă confuzie între cauzalitatea şi programul estetic al primitivităţii,
între un stil de viaţă (el însuşi din ce în ce mai mult trucat, aservit unui canon literar)
şi un stil de creaţie. Existenţa impulsivă, frenetică, « scandaloasă » a vlăstarului
de mujici care împrăştia ostentativ, în mediile aristocratice ori livreşti, din ţară ca
şi din străinătate, mirosurile de stepă, de izbă şi de grajd, care invoca ameninţător
urina iepelor şi declara că doreşte să poarte pe braţe coada fiecărui cal, precum trena
unei rochii de nuntă, care se bucura a fi un ins ex *lex*, un huligan asemeni vîntului
ce scuipă grămezi de frunze, e modelată treptat de către uneltele poeziei, pînă la
redactarea unor scurte autobiografii, care nu sînt decît pagini incandescente ale
operei. Poetul se doreşte a fi doar rod al Poeziei, se « inventează » ca atare, într-o
exuberantă retrospecţie. Inconformismul său, documentabil în real, e sacrificat pe
altarul imaginarului. Înfăţişîndu-şi bravada ca o stare firească a trăirii cotidiene şi
ca o cheie la fel de firească a amintirii, Esenin se plantează în propria sa mitologie.
Fervoarea acesteia se cade neapărat asociată cu acea « tendinţă superior legitimă de
considerare a vieţii prin poezie, dacă nu chiar, pe alocuri, de convertire şi reducere a
accidentelor biografiei la relieful specific al operei » (Ioanichie Olteanu). Emergenţa
« primitivităţii » n-ar trebui pusă, în acest caz, pe seama unei intenţionalităţi artis-
tice care se potenţează covîrşitor prin chiar acest joc pe muchie cu propria sa anulare?
Ascunzîndu-se după « legea firii », simulînd un realism al intuiţiei, un sentimenta-
lism exploziv care desfide oricare cifru al expresiei « făcute », poetul dirijează o
insurecţie artistică, o formă de avangardă antimaşinistă, anticitadină, antiintelectu-
alistă, înrudită cu feţele avangardei occidentale pe care afectează a le ignora. Perso-
najul său pitoresc, un soi de Messia turmentat şi turbulent al nostalgiei slave, a ţinut
loc de program, a constituit un manifest scris cu sînge (în actul final, la propriu)
ţipător ca orice argument care-şi asumă prerogativele vieţii. Într-unul dintre cele
mai dramatice avataruri ale sale, Poezia lua chip de om sfîrşit de ucigaşe langori,
de suave chipuri, precum o « irepetabilă floare ». Totul înscenat cu o genială sigu-
ranţă, cu o asemenea autenticitate a conştiinţei estetice, încît rezultatele acesteia
sînt puse pe seama învolburării sentimentale, ale unui talaz de simţire colectivă,
anonimă, aşa cum se petrece, la urma urmei, cu oricare poet naţional. Dar veghea
creatorului plin de o epuizantă exaltare, de un inconvertibil patos, nu e mai puţin
aspră. Însuşi profetismul biblic, hiperbola atît de specific mistică prin care poetul
abordează revoluţia nu constituie altceva decît o proiecţie a unei grandori a indivi-
dualităţii artiste, orchestrată în tumultoasa-i contemporaneitate istorică: « N-a
fost nici pe departe ignorant şi primitiv cum îl consideră unii şi cum, în anumite
momente, îi plăcuse să se considere el însuşi dintr-o tentaţie a pozei care nu o dată
frecventează poeţii » (A.E. Baconsky). Ne apare azi, în afara dubiului, faptul că
Esenin e produsul unei ambianţe literare, chiar dacă aceasta a fost în bună măsură
eclipsată de strălucirea sa fără pereche. De la Alexandr Blok şi Valeri Briusov
pe care îi provoca în orgolioase stihuri melancolice (după cum, mai tîrziu, la noi,
într-o tangibilă manieră eseniniană, Mihai Beniuc se confrunta cu Blaga şi Arghezi),
pînă la grupul poeţilor ţărani, între care mentorul său, deloc lipsit de relief atît

liric cît şi uman, Nikolai Kliuev, autorul *Spovedaniei unui huligan* a respirat un aer
încărcat de curenţii puternici ai translaţiei dintre epoci, în care preocuparea de
înnoire formală, deosebit de acută, se împletea frecvent cu concepţiile extraliterare
ale narodnicismului, slavofilismului şi socialismului revoluţionar. Rezultanta tuturor
acestor factori formativi a fost neîndoielnic una estetică, transpusă într-o viziune
inconfundabilă, într-o modalitate ideal-comportamentală ce reverberează cu natu-
raleţe asupra existenţei, dînd iluzia că e însăşi membrana palpitîndă a acesteia.
Are din cînd în cînd arta acest privilegiu de a se « amesteca în mulţime », de a
figura ca un indice al unei trăiri căreia îi acordă girul său. Ficţiunea face victime în
carne şi în oase şi e deajuns a ne aminti de aura dramatică ce a însoţit *Suferinţele
tînărului Werther*, de moda byroniană etc., spre a înţelege cum se poate ascunde
— simptom al supremului succes — într-o stare de spirit generalizată. Tulburător
fenomen de psihologie socială, influenţa lui Esenin trebuie readusă cu luciditate la
semnul liric propriu, care e însuşi textul operei, singurul purtător legitim al sen-
sului creaţiei.

Aşa cum se recunoaşte îndeobşte, versiunea Zaharia Stancu ne-a recomandat
un Esenin provocator, « zurbagiu » şi « huligan », valorificîndu-i valenţele boemei
mistuitoare, violenţa afectului, aerul de *poète maudit*, dar şi un « timbru străin »,
un « sunet exotic » pe care-l percepe auzul specializat al lui Şerban Cioculescu.
În pofida gingaşelor texte pe teme animaliere, ca şi a celor melodios nostalgice
consacrate stepei, stăpîneşte aci o imagine demoniacă, cea a admiratorului lui
Dostoievski, care astfel îşi explica o trăsătură a romanului său *Demonii*: « În aceasta
constă grozăvia că la noi este posibil să săvîrşeşti o faptă reprobabilă, o faptă odioasă,
fără să fii propriu-zis un nemernic! Şi nu numai la noi, ci peste tot, în lumea întreagă
— aşa a fost la începutul veacurilor, în vremuri de tranziţie, de mari zguduiri în
destinul oamenilor, în vremuri dominate de îndoieli şi negări, de scepticism şi
instabilitate a convingerilor sociale fundamentale ». Cuvinte în care autorul *Omului
negru* s-ar fi putut recunoaşte pe de-a-ntregul, în crispata-i aspiraţie spre puritate
şi armonie, ca şi în ghemul contradicţiilor sale de individ predestinat neaderenţei,
trăgînd consecinţele dislocării epocale, ale iubirii sale neţărmurite de libertate,
eşuate în dezgust, în sfidare şi în luxurie. De la această tensiune rece a reflectării
condiţiei tragice, George Lesnea face trecerea către un Esenin mai « sentimental »,
fluent şi învăluitor, nu « potolit » cum s-a spus, ci *compensat* printr-o « muzicalitate
extraordinară », prin « nostalgie » şi « idilism rural » (Gelu Ionescu). E o variantă
direct integrabilă contextului naţional, uşor « poporanistă », menită a cuceri sufra-
giile publicului larg, setos, mai mult decît de poezie, de « poetizare ». Să recunoaştem
că printr-însa a fost asigurată cea mai largă difuziune, la noi, a bardului de la Reazan,
inclusiv pe calea memorizării, a textului ce, răscolind jarul sufletesc « comun »,
capătă o triumfală accepţie orală, Ce aduce nou, peste aceste trepte « clasicizate »,
Ioanichie Olteanu? Desigur, din punct de vedere material, un florilegiu mult mai
bogat, apropiat de o integrală Esenin, sintetizînd, prin forţa lucrurilor, faţetele
nu o dată capricioase, dacă nu chiar, la o privire sumară, divergente ale poetului.
Însă cîştigul principal al acestei tălmăciri rezidă în apropierea sa de articulaţiile
fragile ale lirismului în chestiune, de infrastructura cea mai fină, microscopică a
poeziilor. Nici o preconcepţie, fie ideatică, fie sentimentală, fie tehnică, nu împie-
tează asupra travaliului transpunerii, care înaintează minuţios şi spontan, inspirat
doar de spaţiile succesive ale obiectului său. Se recuperează astfel *litera* lirică, într-un
sistem concret care e însă, într-un fel, cel mai permeabil la spirit. E implicată,
evident, o « răceală » de artizan, o detaşare explicabilă prin egalitatea scrupulelor.
Cumulînd toate detaliile acestui teren sublim accidentat, Ioanichie Olteanu înfăp-
tuieşte o hartă care dă nu numai senzaţia fulgerătoare a marilor forme de relief, dar

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

şi puzderia de date care scapă cartografierii curente, insuflînd un sentiment de sigu-
ranţă cititorului de rînd şi îmbătîndu-l pe specialist. E un festin de nuanţe, o orgie
de posibilităţi. Sub regimul cerebralităţii, se reconstituie cu atenţie microstructura
ţesăturii estetice, acel joc al amănuntelor, asocierilor şi aluziilor ce alcătuieşte baza
palpabilă a viziunii. Tălmăcitorul vine cu o discretă mentalitate barocă, fără sforţare
asociată migalei sale filologice. Mai puţin interesat de « conţinuturi » (pe care le
socoteşte bunuri deja cîştigate), se fixează asupra mecanismelor poetice, decon-
spirîndu-le în cea mai intimă a lor organizare. O disciplină semiologică cenzurează
vagul romanţios constrîngînd textul la linia unui desen precis, răspunzător de sine.
Să subliniem din capul locului exactitatea aproape matematică a foarte numeroase
transpuneri, cu toate că prozodia impune o inevitabilă vamă. Iată tălmăcirea brută a
poemului cu care, potrivit ultimei voinţe a lui Esenin, se deschid mai toate ediţiile
din poezia sa: « E seară. Roua / Luceşte pe urzici. / Eu stau lîngă drum / Sprijinit
de o salcie. // Luna bate puternic / Drept în acoperişul nostru. / Un cînt de privi-
ghetoare / Aud în depărtare. // E bine şi cald, / Precum iarna la sobă. / Şi mestecenii
stau, / Precum mari lumînări. // Şi în depărtare dincolo de rîu, / Pe semne, dincolo
de marginea pădurii / Un paznic somnoros bate / Cu un mort ciocan de lemn ».
Şi iată echivalarea finală, în care consemnăm, drept adaosuri, epitetul *bălaie* acordat
lunii, localizarea, deloc nepotrivită, cerută de rimă, *zăvoaie*, înlocuirea, din aceeaşi
raţiune şi cu acelaşi minimal efect, a lumînărilor cu *făclii*: « *Strălucesc pe urzici* /
Stropi de rouă. E seară. / *Eu mă reazăm de-o salcie* / *Pe drumul de ţară.* // *Drept pe*
casă la noi / *Cade luna bălaie.* / *Cîntă privighetori* / *Undeva, prin zăvoaie.* // *E cald*
ca la vatră, / *În ierni tîrzii.* / *Mestecenii zvelţi* / *Par înalte făclii.* // *Peste vale, departe,* /
Pe dunga hotarului, / *Bate stins, ca prin somn* / *Tocălia pîndarului* ». O ceva mai liberă
tratare a originalului se iveşte uneori, cu rezultatul unui text armonios, sunînd ca
o compoziţie originală, în care cîntă majoritatea notelor esenţiale. Retuşurile,
neînsemnate, servesc la fluidizarea pastei. Textul neprelucrat: « O, arături, arături,
arături, / Tristeţea din Kolomna, / Pe inimă e ziua de ieri, / Iar în inimă luminează
Rusia. // Precum păsările şuieră verstele / De sub copitele calului. / Şi soarele
împrăştie cu pumnul / Ploicica sa peste mine. // O plai al revărsărilor teribile / Şi
al domoalelor forţe primăvăratece, / Aici în zori şi sub stele / Şcoala mi-o urmam. //
Cugetam şi citeam / Din biblia vînturilor, / Şi alături de mine Isaia păştea / Vacile
mele de aur ». Şi « prelucrarea » lui Ioanichie Olteanu: « *O, lanuri, lanuri, lanuri,* /
Alean colomnian! Re-nvie-n piept elanuri / *Şi-azurul de mai an.* // *Stîrnite de caleaşcă,*
/ *Fug verstele ţipînd* / *Şi soarele mă-mproaşcă* / *C-un pumn de raze blînd.* // *Vatră de*
ruperi grele, / *Nucleu de forţe-n mai,* / *Pe rouă şi pe stele* / *Ce şcoală frecventai!* // *Ro-*
deam scriptura aia / *A marilor furtuni* / *Şi mă-nsoţea Isaia* / *Cu vitele-n păşuni.* » Alte
dăţi, interpretarea interverteşte cu dibăcie ordinea versurilor, în beneficiul discur-
sului românesc, care, de cele mai multe ori, reprezintă, aşa cum se şi cuvine, criteriul
principal al traducătorului, etalonul trudei sale atît de puţin vizibile la suprafaţă.
Din nou, reproducem o traducere literală: « E linişte-n desişul de ienupăr din
rîpă. / Toamna — iapă roaibă — îşi piaptănă coama. // Peste vălul malurilor rîului /
Se aude zăngănitul albastru al potcoavelor sale. // Vîntul-schimnic cu pasu-i grijuliu /
Frămîntă frunzişul pe ieşiturile drumului // Şi sărută pe tufişul de scoruş / Rănile
roşii ale unui Crist nevăzut ». Spre a o compara cu cea meşteşugit cizelată: « *Iapă*
murgă, toamna-şi ţeasălă-ntr-o doară / *Pe un dîmb cu jnepeni coama ei uşoară.* // *Şi*
din mers potcoavele-şi aruncă / *Sunetul albastru peste rîu şi luncă.* // *A pornit şi vîntul*
cuvios, / *Frunza o striveşte-n zbruşii de pe drum* // *Si-n scoruş sărută, schimnic*
nevăzut acum, / *Roşii stropi de sînge-ai Domnului Cristos* ». E remarcabilă verva tălmăcito-
rului, infuzînd neaşteptate seve în fraze care pot părea, în echivalenţa lor primară,
deshidratate, rebarbative. Suflul unei devotate simţiri le readuce fabulos la viaţa

poetică. Iată începutul « brut » al celebrului poem în care sînt amintiţi Blok şi
Briusov: « A dănţuit, a plîns ploaia de primăvară, / A amuţit furtuna. / Mi-e urît
cu tine, Serghei Esenin, / Să mai înalţ privirea ... // Mi-e urît s-ascult sub copacul
ceresc. / Avîntul aripilor nevăzute: / N-ai să trezeşti fredonînd / Mormintele
strămoşilor. // Cuvîntul a legat, a împresurat / Depărtarea vremurilor tale. / Nu
în vînturi, ci, să se ştie, în tomuri grele / Răsuna-va versul tău ». Şi forma finită:
« *Dans şi plîns al ploilor în dungă:* / *Totul e-ndărăt.* / *Hai, Serghei Esenin, îţi ajungă*
— / *Nici să nu te văd.* // *Sînt sătul de cîte aripi sfinte* / *Mii prin univers;* / *N-ai*
să-ţi scoli tu morţii din morminte / *Cu-n crîmpei de vers!* // *Inima acestor vremuri*
bate-n / *Asprul tău cuvînt.* / *Visul tău în cărţi trăi-va poate,* / *Nu pe-un fir de vînt* ».
Ca o însemnată particularitate a traducerilor putem observa tenta de « români-
zare », în virtutea unui lexic rustic, în speţă ardelenesc, cîtuşi de puţin abuzivă,
urmărind integrarea viziunii într-un cadru ştiut. Traducătorul se identifică cu poetul
pe care-l traduce printr-o dublă mişcare, de apropiere faţă de acesta şi de aducere
a autorului în proximitatea sensibilităţii sale, a zestrei sale de reprezentări şi expresii.
Astfel este slujit şi inventarul etnografic copios al primei faze de creaţie a bardului
de la Reazan, răsfrînt într-o pletoră de arhaisme şi provincialisme, transbordat
aproape fără pierderi în vehicolul limbajului transilvan sugestiv hurducat pe drumu-
rile seculare ale unui duh poporan afin. Prin termenii nu de puţine ori rari, emanînd
un anume ezoterism folcloric, stihul românesc primeşte un plus de organicitate.
la naştere o fermecătoare costumaţie a lui Esenin, cel atît de amator de travestiuri
rustice şi salonarde, în veşmîntul verbal al traducerii, care e departe de a-i preju-
dicia strălucitoarea, misterioasa vitalitate muzicală. Să ascultăm cum ecourile tro-
pilor ruseşti se răsfiră în peisajul satului ardelenesc, care, prin mijlocirea unei rafi-
nate filiere poetice, e dispus a-i asimila: « *Au venit mohorăli şi răcori* / *Cu septembre*
tînjind în cocori. / *Ca un clopot ce nu mai dă glas,* / *Povîrnită ni-i casa pe iaz* ».
Sau: « *Am văzut azi urme-n pădure,* / *Ogăşii de roţi pe suhat.* / *Vîntul îşi mişcă-n*
zările sure / *Grebănarul de aur curat* ». Sau: « *Căruţa durgăle subţire,* / *Fug văi şi*
dealuri înapoi. / *Aceleaşi cruci de pomenire* / *Si paraclisuri vechi şi noi* ». Sau: « *Ami-*
roase-a măr şi-a miere / *Blîndul tău Mîntuitor.* / *Vîntul chiote de horă* / *Încîlceşte*
prin mohor ». Sau următoarea scenă biblic-agrestă, închipuită pe plaiul nostru, aşter-
nută în culoarea acestei limbi, cu inflexiunea insubstituibilă a acestei duioşii: « *Nu e*
frigul care-nconjură poiata / *Şi nici norul.* / *Face pîine de secară Preacurata,* / *Ca să-şi*
bucure feciorul. // *Dă prin maslu-ntîi făina şi-ntr-amiază* / *O frămîntă.* / *Coace*
pîine-apoi şi-n iesle o aşează / *Maica sfîntă.* // *Pruncul gîngure voios pînă ce somnul*
/ *Îl înmoaie.* / *Şi-auria pîine-o scapă domnul* / *Jos în paie.* // *Si se duce pîinea tot*
de-a dura pe portiţă / *În neştire.* / *Pruncul varsă lacrimi şi sughiţă* / *De mîhnire.* //
Mumă-sa îl ia în braţe şi-l dă huţa / *Să-l îmbune:* / « *Taci cu mama, lebăduţa mea,*
/ *Minune.* // *Că toţi oamenii din lumea mare-s* / *Prunci ca tine* / *Şi-un ţipău de*
jucărie la oricare-i / *Prinde bine.* // *Tot trăind prin umbra codrilor li-i frică,* / *N-au*
zi bună. / *Las'să fie-al lor ţipăul şi să-i zică* / *Lună* ».

Întrebarea pe care ne-o punem (şi nu numai pentru că şi-o pune şi traducătorul)
e cea a audienţei pe care o poate avea, sub zodia actualităţii, un Esenin formal rege-
nerat. Va fi oare capabilă creaţia sa de a stîrni un nou val de entuziasm, se va putea
ataşa de sufletul unor cititori, gata a dovedi că o cunosc *par coeur*? Va fi această
producţie recitată iarăşi ca o interpretă a unor dispoziţii « fierbinţi », ca o proiecţie
a unei mişcări sentimentale generice? Îşi va redobîndi pe buzele tinerilor acel conta-
gios tremolo de romanţă care i-a făurit gloria, provocînd gelozia unor autori mai
puţin populari? Ce raporturi va stabili, în cazul unei recepţii rezonante, cu feno-
menul liric de azi? E adevărat că poezia « a evoluat în direcţii altele decît cele ale
spovedaniei lirice elementare », aşa cum, modest şi agreabil-manierist, apreciază

@Asociatia Ziaristilor Independenti din România

semnatarul traducerii de care ne ocupăm, pierzînd însă din vedere, curios, încărcă-
tura de artă « sofisticată », de aparataj lucid pe care o conțin textele poetului ima-
ginist, ale avangardistului *sui generis*. Spunem « curios », deoarece pare astfel a-și
neglija însuși miezul contribuției personale la « reinterpretarea » autorului *Anei*
Sneghina. Nici poezia contemporană nu e imuabilă, prezentîndu-se ca un joc al
recurenței factorilor ce o compun, nici efectul unuia din precursorii săi de marcă
nu e înghețat într-un simbol univoc, înfățișîndu-se ca o sumă de latențe apte a o
influența chiar prin acest simplu fapt. Circumstanțe ce ne opresc a face profeții, dar
nu ne opresc a judeca traducerea de față drept ceea ce este, mai mult, neîndoielnic,
decît o « prestație » culturală, adică drept un act creator în toată puterea cuvîn-
tului. Situată aproape nesovăitor la o egală distanță între original și figura poetică a
acestuia în idiomul românesc, lucrarea intelectualist-estetică a lui Ioanichie Olteanu,
produs al unei îndelungate gestații, e de o valoare echivalentă cu limba absolută
în care e realizată și care e limba universală a Poeziei. Inteligibilă, grație unei fuzi-
uni — nu de toate zilele — între două registre expresive, ea răsună prin energia
unei mari concentrări, prin conștiința unei fidelități ce n-a făcut concesii însemnate,
prin dăruirea unei sensibilități pururi proaspete. Îl putem citi din nou pe Serghei
Esenin ca pe un compatriot care ne-a urmat evoluția instrumentului poetic cîteva
bune decenii. De prisos a mai demonstra că prefața și, în special, bogatul corp de
note sporesc nu numai temeinicia, ci și gustul de autenticitate al acestei întreprin-
deri care, ca orice traducere izbutită, are ceva din aerul ocult al unei palingeneze.

LEONID DIMOV

Funia de zgură de-acasă

Descins cu sarica la Moscova dinspre Riazan (nu de mult, arătînd înspre un șleau
cam încolțit de spații verzi, un ghid îmi spuse: Uite, pe-aici a intrat în Moscova
Esenin), cîntărețul Rusiei cîrciumărești avea să aleagă: poet ori huligan. Esenin
alege: « *Mi se spune poet? Nu ține seama./ Eu și-n cîntece-s tot huligan* ».
E în această alegere un neconformism redus la limită: nici cartea, nici adminis-
trația, nici moravurile nu trebuie să stea în calea poetului. *Ab ovo* deci, Esenin
încearcă să sară zidul cunoașterii, refuzînd jertfa christică atît de uzitată în Rusia
vremilor sale, pentru a se lua de piept cu un monstru de necuprins: melancolia.
Orice știutor s-ar grăbi a se referi la Dürer și, bineînțeles, la Nerval. Orice neștiutor,
însă, ar rămîne la: « *Norii fîlfîie-o horbotă rară./ Abur proaspăt prin crîng a rămas./*
Vin pe-un șleau desfundat de la gară/ Și mai e, și mai e pîn' acas'. »
De la acest stih, cred, s-a înhămat Ioanichie Olteanu la cumplita muncă pe care
a dus-o la bun sfîrșit: luminarea în izbutită limbă românească a negurilor unuia din
« exponenții cei mai autentici ai geniului național rus ». Ce înseamnă acest « geniu
național rus », atît de disputat în istoriile literare și rămas totuși atît de confuz?

Nimic altceva, dacă ar fi să-l credem pe Esenin, decît tristețe, tractir, și iar tristețe.
Dar această secundă tristețe, iată halta unde zăbovește « mocănița » lui Esenin. O
tristețe lugubră, din care nu te poate izbăvi decît ștreangul. Este obiceiul « stavro-
ghinist » care l-a eliberat chiar pe poetul « pielei purpurii dintr-o cerească zgură ».
Dincolo însă de această metafizică neîncredere, se ridică serafic conștiința « este-
tică » a unui poet agățat cu ghearele de zidul cunoașterii, rămînînd însă, biet circar,
la poale.
În primă și ultimă instanță e, aceasta, condiția însăși a poetului pe care Esenin o
impune: « *Coada galbenă-n viscol ca o flacără i-a căzut./ Are pe buze-un gust de*
morcov putred și sare./ Miroase-a chiciură și-a pîrlitură de lut,/ Iar din botul rînjit
picură sîngele, nu prea tare. »
Sub această neverosimilă pavăză, își alămuiește excepționala sa traducere Ioanichie
Olteanu atunci cînd isprăvește, de pildă, onirica poezie *Mi s-a urît la vatra mea*:
« *Acasă iar am să revin/ Și flăcări noi vor linge zgura/ Și-ntr-un crepuscul de venin,/*
Am să mă spînzur cu centura ».

ELENA LOGHINOVSKI

O versiune modernă

Conceptele moderne despre artă ne-au dezvăluit, ca o trăsătură specifică ei,
caracterul deschis al operei, posibilitatea practic nelimitată de a-i oferi diferite
interpretări. Aceasta este și rațiunea apariției versiunilor noi ale unor opere tra-
duse deja într-o anumită limbă. Desigur, condiția succesului este în acest caz,
alături de caracterul artistic, noutatea și, eventual, modernitatea noii versiuni.
Întrebarea este, deci, dacă versiunea românească a poeziei eseniniene semnată de
Ioanichie Olteanu satisface aceste condiții *sine qua non* ale traducerii literare.
La această întrebare nu se poate răspunde fără a recurge la comparație.
Traducerile lui Zaharia Stancu, eveniment excepțional la vremea lor, dacă
nu mai beneficiază de elementul surpriză, își păstrează întreaga însemnătate
istorico-literară, ele constituindu-se într-un act de pionierat, atingînd o anumită
vastitate a registrului tematic și a speciilor literare și oferind reproducerea
unora dintre imaginile eseniniene, de o vigoare și ingeniozitate aparte.
Valoarea literară a versiunii lui George Lesnea este evidentă. Mai fidel (fără
să fie mai apropiat de litera originalului) în ceea ce privește reproducerea imaginii
în toată bogăția semnificațiilor ei estetice, poetul ieșean recreează și o altă coordonată,
fără de care, poezia lui Esenin practic nu există. Am în vedere muzicalitatea versului
său, aparent atît de simplu și de tradiționalist — moment neglijat de Zaharia Stancu,
al cărui Esenin pare întrucîtva « modernizat » prin versificația mai liberă, adesea
cu renunțare la rimă, ceea ce a dus la o oarecare prozaizare. Melodia specifică
a originalului sună, în schimb, într-o serie de versiuni propuse de G. Lesnea: *Sînt*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

păstor, am drept palate; Pe cerescul blid albastru; Printre crengi eu n-am să-mi lunec văzul etc. În foarte multe alte tălmăciri semnate de G. Lesnea, tendința de a reproduce cu orice preț muzicalitatea poeziei eseniniene dăunează însă întregului. Versurile devin prea cursive, ele susură ca o apă domoală fără să-l surprindă, să-l neliniștească, să-l ațițe chiar pe cititor, ceea ce se întîmplă în cazul originalului. De aici, probabil, preferința pentru versiunea lui Zaharia Stancu, manifestată de foarte mulți traducători și cititori.

Secretul și cheia artei lui Esenin stă, se pare, tocmai în împletire a unui vers aparent tradițional — atît de potrivit pentru revărsarea spontană a lirismului său direct și plenar — cu imagistica și limbajul cu totul inedit. Numai recrearea acestei dimensiuni a liricii eseniniene îi poate asigura traducătorului un deplin succes. Aceasta este, după părerea mea, condiția liminară a traducerilor pe care ni le oferă Ioanichie Olteanu. Dacă de aici decurge valoarea de sine stătătoare a noii versiuni, statutul ei de echivalent artistic deplin îi este dat și de alte dimensiuni. Mă gîndesc, în primul rînd, la cunoașterea de-a dreptul surprinzătoare de către traducător nu numai a limbii originalului cu tot specificul său, ci și a artei, a vieții literare, a tuturor realităților rusești din perioada respectivă. De aici, « exactitatea » care caracterizează (cu un minimum de excepții) recrearea nivelelor structurale — de la cuvînt la imagine și de la melodie la semnificația noțională sau afectivă. Pînă și abundența dialectalismelor care ar putea deveni cap de acuzație, provine, probabil, din dorința traducătorului de a recupera surpriza pe care i-o oferă cititorului și originalul, atunci cînd poetul rus, mai ales în perioada sa de început, recurge la limbajul țăranilor din Reazan, cu o serie de cuvinte necunoscute sau nefolosite în alte regiuni: *steaglovița, ratovoi, sugredok, gromoven', kulijka, trusoviki* etc.

Una dintre cele mai remarcabile poezii eseniniene din prima perioadă a creației sale este aceea pe care I. Olteanu o intitulează în traducere *Iepe corăbii*. Z. Stancu traduce și el cîteva fragmente — anume, capitolele 2, 3, și 4 — ale acestui poem, intitulîndu-le după tematica sau imaginile-cheie: *Cîmp leșinat, Pe cine să cînt* și *Cîinilor. . .* Surprinde de la început faptul că, reproducînd în vers alb unele dintre poeziile în care melodia și rima sînt dominantele structurale (de pildă, *Drumul meu*), Z. Stancu ține să rimeze tocmai acest poem de o izbitoare modernitate. Desigur, nu aici stă greșeala (originalul este și el rimat), dar versul mai liber ar fi putut să compenseze alte dimensiuni nevalorificate în traducere. Rima lui Esenin se remarcă însă și ea, de data aceasta, printr-o notă de vădită modernitate, constituindu-se ca o vagă consonanță, de multe ori prin simpla deplasare a accentului: *vîplakat'/lakát', volosá/visásîvat', kóbeli/korablí* etc.; Z. Stancu folosește rima săracă, de foarte multe ori verbală: *sfîrșesc/lovesc, fug/sug, zăpezile/cirezile, chemi/gemi*. Concomitent, sărăcirea originalului se produce și la nivelul lexical, și la cel imagistic. La toate acestea se adaugă însă o carență și mai gravă: redarea inexactă, superficială sau arbitrară a unora dintre imaginile-cheie, deținătoare ale semnificațiilor de bază ale poemului. I. Olteanu nu experimentează nici el în domeniul rimei. Pierderile din acest strat el le compensează însă printr-un lexic extrem de variat și recrearea aproape plenară a imaginilor. Astfel, acolo unde Z. Stancu repetă adresarea *fraților cîin fraților cîini*, I. Olteanu transpune originalul în exactitatea lui concret-brutală f *dulăi și cățele surori* (« sestrî-suki i bratia kobeli »), iar acolo unde primul traducător forțează sensul originalului, adăugînd imagini inexistente:

« *S-alerg și eu? O, nu, rămîn aici/Cu huliganii mei calici. . .* »,

I. Olteanu reproduce nu numai sensul, dar și coloritul afectiv al imaginii, păstrînd pînă și cadența frazei și mișcarea ritmică:

« *Ei n-au nevoie să vadă dincolo cum e./Pe ei cu oameni la căldură să-i pui* ». . ., sau în altă parte, ceea ce la Z. Stancu era:

« *Octomvrie-auriul ți-aruncă inele/Cu mîini tremurate de salcie sură. . .* »

la I. Olteanu devine:

« *Hainul Octombrie, de pe mestecenii stinși/Smulge cea din urmă brățară* », distih oricum mai fidel originalului (*,,zloi oktiabri...''*), unde acțiunea sugerată e apropiată de devastare, și nu de un gest galant-omagial.

Intonația specifică a originalului este recreată de I. Olteanu și în alte cazuri: « *De mine însumi, cred, mi-am bătut joc, / Cîntînd pe musafirul ce avea să vină* ».

Z. Stancu simplifică enunțul din primul vers: « *De mine însumi rîzînd* », și modifică mesajul din cel de-al doilea: « *Am scris un poem pentru una* ».

Imaginea plurivalentă, de o deosebită rezonanță pentru poezia rusă a epocii, aceea a *musafirului minunat*, este astfel înlocuită cu o referire aproape trivială — « *pentru una* », întărită și de versurile următoare: « *Dar unde sînt fetele toate,/ Cîte ne iau tinerețea vioaie?* »

În varianta I. Olteanu, versurile acestea păstrează semnificația din original: « *Dar unde sînt ceilalți unsprezece fîrtați,/Arși de opaițele goalelor sfîrcuri?* »

Această invocare directă a celor doisprezece apostoli (în poezia epocii — apostoli ai revoluției) reconstituie în mare măsură și sensul imaginii din primul distih, chiar dacă în traducerea lui I. Olteanu se renunță la genul feminin — musafirul ce avea să vină, în loc de « musafira minunată » — care ar suna într-adevăr forțat în românește.

Calitățile remarcabile ale traducerii lui I. Olteanu pot fi demonstrate, desigur, și în afara comparației cu alte versiuni — cu atît mai mult cu cît el ne oferă o cifră impresionantă — mai mult de o sută de poezii traduse în limba română pentru prima dată. S-ar putea vorbi, bunăoară, de o măiestrie aparte în recrearea uneia dintre coordonatele cele mai « capricioase » ale poeziei eseniniene — a tentei populare și a notelor folclorice ce caracterizează multe dintre poeziile sale, poezii de care nici nu s-au apropiat, de regulă, traducătorii precedenți. Amintesc dintre numeroasele exemple posibile, echivalarea ingenioasă a refrenului *Oi kupalo, oi kupalo*, prin *Sînziană, sînziană*, — în poezia *Focuri peste rîu s-aprind*, și redarea, tot aici, a personajului folcloric *Leși* prin *Strîmbă-lemne*, personaj care în altă parte — în poezia *Țipă la buhă prin codru Lesnoi* este denumit *Lesnoi*, sau recrearea impecabilă a melodiei *sui generis* a acestei din urmă poezii prin reproducere — liberă, dar echivalentă — a ritmului specific și a orchestrației sonore a originalului:

По лесу леший кричит на сову.
Прячутся мошки от птичек в траву.
Ау!

. . . Звонкое эхо кричит в синеву:
— Эй ты, откликнись, кого я зову! . . .
Ау!

Țipă la buhă prin codru Lesnoi,
Gîzele fug și s-ascund printre foi.
Uhu!

. . . Lung, printre crengi, un ecou străbătu:
Tu ești chematul, răspunde, ești tu!
Uhu!

Știința traducătorului de a reproduce muzica și atmosfera originalului o denotă și poezia *Hei tu, Rusie străbună*, cu asonanțe de felul celei bazate pe alternarea unui *u*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

închis, sensibilizat și devenit marcă a unui simbol prin alăturarea celor două cuvinte:

Rúsie străbúnă

cu un *a* deschis și luminos:

Hei tu, Rusie străbună,
Izbe-n strai de aur pur,
Nu vezi margine și capăt,
Ochiul soarbe doar azur

și cu aliterațiile de factură onomatopeică: *Rîsul fetelor mă cheamă / Ca un clinchet de cercei.*

Impresionează și orchestrația savantă, pe *î*-ul din secvența-cheie *blînd Mîntuitor*, și contrapunctul său *a* și *a*, al strofei următoare:

Amiroase-a măr și-a miere
Blîndul tău Mîntuitor.
Vîntul chiote de horă.
Încîlcește prin mohor.

În sfîrșit, versiunea lui I. Olteanu surprinde și prin sonoritatea sa generală, prin intonația care redă întocmai desenul ritmic, dinamic și deschis, al originalului:

Если крикнет рать святая: / « Кинь ты Русь, живи в раю! » /
Я скажу: не надо рая, / Дайте родину мою ».

Sfinţii toţi din rai să strige: / « Lasă Rusia şi hai! » —
« Daţi-mi ţara mea, voi spune /, Nu-mi trebuie mie rai ».

Problema ritmului îmi sugerează însă o nouă comparație. Am spus mai înainte că traducerile lui Lesnea se remarcă prin recrearea melodiei originalului. Par însă, multe dintre ele, monotone și uneori chiar desuete. Explicația stă nu numai în folosirea cam timidă a vocabularului țărănesc, ci și în reproducerea adesea nefuncțională a măsurii și a ritmului din original. Versul, de multe ori lungit, este adus de Lesnea la numitorul comun al unui iamb sau troheu de cinci picioare. Lungirea versului — plenară sau parțială — nu duce doar la uniformizarea ritmului, ci și la unele adăugiri, adesea rezolvate prin repetiție — procedeu riscant, care accentuează monotonia ritmică. Astfel, în poezia *Garduri vechi, urzici îngălbenite*, unde versul trohaic de cinci picioare este alternat în original cu cel de trei picioare:

В том краю, где желтая крапива
И сухой плетень,
Приютились к вербам сиротливо
Избы деревень

G. Lesnea îl simplifică, reducîndu-l la un troheu de cinci picioare și apelînd la repetiții și adaosuri cvasipoetice:

Garduri vechi, urzici îngălbenite,
Iată locul, locul meu străbun!...
...Prins de zări se clăbucește fumul
Din pămînturi împînzit de ruși.
Oameni frînți prin pulbere bat drumul,
Oameni prinși în lanțuri și cătuși.

De observat, în ultima strofă, și traducerea inexactă a versului doi, unde « mordvinii și ciuzii » sînt asimilați cu rușii, ceea ce sărăcește poezia, frustrînd-o, printre altele, de coloritul local. I. Olteanu reproduce întocmai nu numai măsura, dar și ritmul, recreînd astfel, pe lîngă exactitatea semnificațiilor, și melodia originalului cu tensiunea ei interioară de mare dramatism:

Unde galbena urzică sare
Peste gardul scund,
Triste, printre sălcii foșnitoare
Izbele s-ascund...

...Rusia se-mpotmolea-ntr-o mare
De mordvini și fini.
Drumu-acela-l bat legați în fiare
Jalnici peregrini.

Același lucru se întîmplă și atunci cînd originalul este scris într-un vers mai liber. Astfel, versul din *Cîntecul căţelei*, cu cele trei accente dispuse cu libertate:

/ - - / - / -
- - / - - / - /
- - / - - / - / -

este uniformizat fără efort de G. Lesnea într-un vers iambic de cinci picioare:

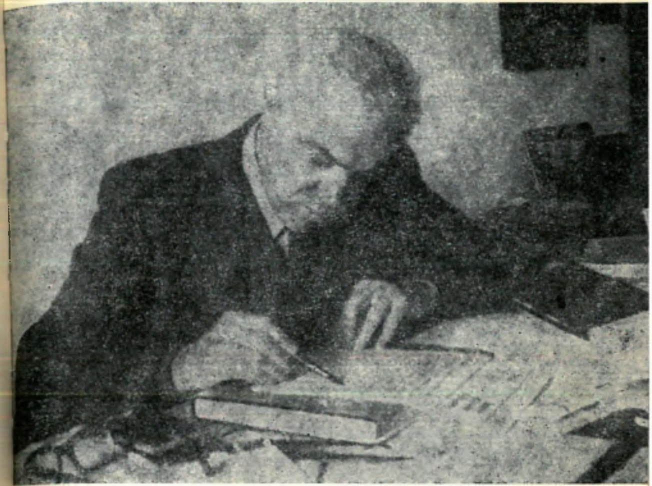
Spre ziuă, sub căpița de secară,
Pe auriul snopilor plecați,
Cățeaua, în vifornița de-afară,
Fătase șapte cățeluși roșcați.

I. Olteanu, fără să reproducă întru totul ritmul originalului, creează însă echivalentul lui funcțional, sugerînd același caracter nervos, dramatic al întregului:

Cînd se rupea ziua de noapte,
În ocol, pe ogrinji uscați,
Cățeaua a fătat șapte
Cătei roșcați.

Impresii asemănătoare sugerează și alte comparații între versiunile Lesnea/Olteanu, ca de pildă (dau titlurile din ultima traducere): *Vaca*, *Nu mai dau prin lobodă tîrcoale*, *După-acei prieteni veseli*, *Dans și plîns al ploilor în dungă*, *Nu-n zadar a fost furtună*, *Tărîm al ploii și-al furtunii* și, în sfîrșit, poezia mult discutată *Vulpea*. În spiritul gestului lui I. Olteanu, care, publicînd în cartea sa toate cele patru versiuni existente ale acestei poezii, ne invită parcă la o analiză comparată, îl las pe cititor să facă acest lucru, dacă exemplele aduse îi par insuficiente. Concluziile ar fi că atît limbajul și imagistica, cît și metrul, ritmul, melodia și intonația atribuie traducerilor lui I. Olteanu o notă modernă, rezumînd întreaga experiență a poeziei românești contemporane și oferindu-ne o versiune, care nu numai că se situează la nivelul cuceririlor actuale ale literaturii române, dar se și apropie la maximum de înălțimea artistică a originalului.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



De vorbă cu

GIANCARLO VIGORELLI

«... un sentiment de simpatie pentru România...»

Întîlnirea, la Milano, cu Giancarlo Vigorelli, la noul sediu din via San Marco al prestigioasei sale reviste, sau în intimitatea apartamentului din via Solferino, care poartă cu discreţie amprenta singulară a unui artist deosebit, pictoriţa Carla Tolomeo, soţia sa, iată împrejurări menite să rămînă gravate în memorie ca tot atîtea repere fascinante.

Redacţia « Nuova Rivista Europea » dispune de şapte încăperi de lucru — cîte zile are săptămîna. (Giancarlo Vigorelli, scriitor, ziarist, critic şi editor mărturiseşte că, întrucît face aproape totul de unul singur, îşi poate astfel schimba zilnic peisajul şi atmosfera. Fiecare din camere are pereţii căptuşiţi cu cîte o uriaşă

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

bibliotecă de felul celor din care abia dacă îndrăzneşti să-ţi visezi una după o viaţă întreagă. Fascinantul interlocutor, cu vivacitatea sa inepuizabilă, te copleşeşte înainte de orice prin darul rar al unei mărinimii extraordinare.

Presupun că gazda face să se simtă la fel de bine toţi oaspeţii; am senzaţia că cei veniţi din România se numără însă printre privilegiaţii şi preferaţii săi. Giancarlo Vigorelli te convinge fără dubiu de aceasta. Iar, din timp în timp, cînd gestul mecanic al ochelarilor înălţaţi pe frunte sau odihniţi alături, pe masa de lucru, ţi-l înfăţişează privind departe parcă — în amintire sau în intimitatea propriului suflet — ai certitudinea netă că pe români îi iubeşte profund, vorbindu-ţi despre ei, de undeva din acele adîncimi sufleteşti în care încolţesc afinităţile.

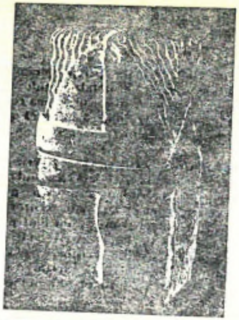
— . . . Sînt foarte mulţumit să-mi pot exprima odată mai mult întreaga afecţiune, neconvenţională, pentru ţara dumneavoastră, pentru tradiţiile sale, pentru cultura sa, pentru calea socială pe care o parcurge. A trecut o bună bucată de timp de cînd n-am mai fost în România, dar avînd plăcerea să primesc în mod curent ziarele şi revistele româneşti, trăiesc de fiecare dată senzaţia că reiau contactul cu dumneavoastră. Îmi sosesc şi cărţi ale scriitorilor din ţara dumneavoastră, e drept, nu în ritmul în care l-aş fi dorit, şi cu toate că nu cunosc româna, totuşi, ca urmare a vechilor mele studii de filologie romanică, iar, pe de altă parte, ca urmare a contactelor avute, aş îndrăzni să spun că, într-o mică măsură, reuşesc să înţeleg, în proporţie de 30—40 la sută, ceva din temele acestor cărţi; am cumva sentimentul că rup diafragma şi că pătrund, dacă nu cartea în totalitate, cel puţin unele din aspectele ei. Deseori, de altfel, am plăcerea să public în «Nuova Rivista Europea», versuri sau eseuri româneşti în traducerea italiană, texte pe care am intenţia să le şi editez. Aceasta dintr-o slăbiciune — aş spune, o slăbiciune latină — pe care o am faţă de ţara şi literatura dumneavoastră.

— O «slăbiciune» care, dacă mă gîndesc bine, se manifestă şi prin călătoriile pe care le-aţi întreprins în România. Pe ce meleaguri româneşti aţi poposit mai mult?

— Am vizitat în repetate rînduri România, cunosc în genere peisajul. Au mai rămas, e drept, ţinuturi în care nu am călătorit încă, şi sper să le pot cunoaşte şi pe ele cîndva. Mărturisesc că printre amintirile bulversante — iertaţi-mi franţuzismul — traversarea Deltei Dunării, făcută, pe îndelete, în două rînduri, se înscrie printre cele mai minunate momente pe care le-am trăit de-a lungul atîtor drumuri, în foarte multe alte ţări. Cînd m-am întors în Italia, am sugerat realizarea unui film în Delta Dunării. Am stat de vorbă despre asta cu Antonioni. Vă asigur că într-o bună zi voi lua de braţ un regizor italian şi îl voi convinge să mă însoţească în Deltă; şi sînt sigur că el nu va cruţa aparatul de filmat. De curînd, de altfel, am discutat cu Tonino Guerra, despre care aş spune că este cel mai mare dintre autorii noştri de scenarii cinematografice; în ultimul timp, am colaborat şi cu Fellini şi cu Antonioni, cei mai mari regizori ai noştri, şi cum ştiu cît de sensibil este Tonino Guerra, ca scriitor şi ca poet, la frumuseţile naturii, ei bine, păstrez speranţa că omul potrivit va reuşi să străbată, cu Tonino Guerra, Delta Dunării şi am convingerea că acesta se va întoarce în Italia cu un material major de naraţiune cinematografică, reuşind să cuprindă marea legendă istorică şi actuală a ţării dumneavoastră.

— Vă înţeleg atît sentimentele cît şi intenţiile. Delta Dunării ar putea oferi cadrul şi materialul, ar fi în măsură să stimuleze demararea unei epopei. Înţeleg că aşa ceva aveţi în vedere. Ceea ce este implicit un elogiu stimulator. Aminteaţi mai înainte despre o «slăbiciune» pentru literatura noastră. . .

— Bineînţeles că sînt departe de a mă considera un specialist în literatura română, uneori, însă, dragostea pentru o literatură poate concura cu succes specializarea;



Costantin Brancusi, *Il bacio*, 1912

NICOLAE LABIS

La poesia

Al lettore

Benché di implicazioni e tarnature pure
O di tersi cristalli scintillanti in frantumi,
Entrando in essa, abbrivida, come in bosco d'inverno,
Ché ti fissano ardenti, tra i ghiacci, occhi di lupo.

LABIŞ NICOLAE, nato nel 1935 a Poiana Mărului - Mălini (Succava). Frequenta il liceo a Fălticeni. Per la sua precoce attività letteraria viene chiamato alla Scuola di letteratura «Mihai Eminescu» di Bucarest, dove è anche redattore della rivista «Ani de ucenicie». Lavora successivamente nelle redazioni di «Contemporanul» e «Gazeta literară». Si iscrive anche alla Facoltà di filologia di Bucarest, ma muore il 22 dicembre 1956, in seguito ad un incidente stradale. Durante la sua vita pubblica in volume solo il poema *Puiul de cerb*, Ed. Tineretului, 1956 e la raccolta *Primele iubiri*, Ed. Tineretului 1956. Volumi postumi *Lupta cu inerţia* (a cura di un collettivo redazionale), Ed. Tineretului, 1958; *Primele iubiri*, EPL, 1962; *Anotimpurile*, Ed. Tineretului, 1963; *Moartea căprioarei*, EPL, 1964; *Albatrosul ucis*, EPL, 1966; *Sînt spiritul adîncurilor*, Eminescu, 1971.

Sono lo spirito degli abissi

Io sono lo spirito degli abissi.
Vivo in un mondo diverso dal vostro.
Nel mondo degli alcool forti,
Dove solo le foglie
Dell'allettevole impotenza sono vizze.
Di tanto in tanto
Salgo nel vostro mondo
In notti incredibilmente quiete e serene.
E allora accendo grandi fuochi
E plasmo tesori
Meravigliando voi che mi capite.
Poi ridiscendo per tane spossanti
Nell'acqua luminosa, meravigliosa.
Sono lo spirito degli abissi,
Vivo in un mondo diverso dal vostro.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Fapt este că de îndată ce iau cunoştinţă de apariţia unei noi cărţi româneşti, mai cu seamă cînd se întîmplă să o şi primesc, în pofida faptului că nu reuşesc să descifrez şi să înţeleg mai mult de un sfert din conţinutul ei, mă cuprinde un adevărat entuziasm, pe care îl consider întemeiat. Trebuie să adaug că mă pun la curent cu literatura dumneavoastră şi prin intermediul traducerilor, în italiană, în franceză, sau în engleză.

Am să vă mărturisesc apoi un lucru pe care un critic n-ar trebui să-l afirme. Dar eu prefer să fiu sincer. Se întîmplă cîteodată că faptul de a putea citi pe faţa unui scriitor se adevereşte a fi — nu mai important — dar, poate, la fel de important ca şi lectura uneia dintre cărţile sale. Pe faţa unui scriitor adevărat poţi într-adevăr descifra o carte. Am cunoscut personal nu puţini dintre scriitorii români, şi pot afirma că lucrurile s-au confirmat de fiecare dată. Mai tîrziu, dînd la tradus cărţi sau fragmente din volumele acestor scriitori — şi să nu credeţi că ţin să-mi laud neapărat intuiţia, mi s-a întîmplat să exclam în sinea mea: « Ce ochi bun ai avut, ce bine ai văzut ! » Aşa mi s-a întîmplat cu numeroşi poeţi, cu unii dintre prozatori şi dintre eseiştii români.

— Îmi daţi să înţeleg că intuiţi mai mult decît cunoaşteţi literatura română. Poate că nu flerul ar trebui să fie factorul opţiunii propriu-zise. . .

— Este totuşi un fapt. Dacă aici în Italia nu avem prea mulţi specialişti în literatură română, în România, dimpotrivă, aveţi în mijlocul dumneavoastră numeroşi specialişti în literatură italiană. Toate sentimentele mele de admiraţie, explorările, experienţele mele legate de literatura română le datorez prieteniei mele (datînd din anii de universitate) cu Dragoş Vrînceanu. El a fost primul care a făcut cunoscută literatura dumneavoastră în tînărul nostru mediu literar din anii '30 şi '40. Ulterior, în decursul anilor, am cunoscut şi alţi traducători. Am avut de pildă la Roma, scumpa şi marea prezenţă a lui Alexandru Balaci, cu cărţile sale despre Manzoni, despre Ariosto, cu cele patru volume ale sale cuprinzînd eseuri despre literatura italiană, traducerile sale din Ungaretti sau Quasimodo. Mă gîndesc apoi la traducerile lui Vrînceanu din Campana, Montale sau Luzi. Aceşti prieteni m-au făcut să fiu martor al pasiunii şi simţămintelor cu care toate acestea s-au înfăptuit. Mai tîrziu, a fost suficient să vizitez editurile româneşti ca să-mi dau seama cît de bogată este prezenţa italiană în cataloagele lor şi — prin revers — să mă conving, odată mai mult, cît de absente sînt operele scriitorilor români din editurile italiene. În fond, consider că problema poate fi pusă în modul următor: nu se pot naşte peste noapte specialişti italieni în literatura română. Şi la drept vorbind, nu avem astăzi nici unul. Mă refer nu la vechea generaţie, ci la cea tînără, căci mă gîndesc la viitor. Dar greşesc: îl avem totuşi pe Marco Cugno, care, de la catedra din Torino, ca şi prin traducerile sale — e suficient să menţionez antologia poeziei româneşti de avangardă, cea veche şi cea nouă —, mă face să afirm că putem avea şi noi asemenea specialişti. Dar ei s-ar cuveni să fie încurajaţi mult mai mult.

În această ordine de idei, consider că cu cît Italia, va fi vizitată de mai mulţi scriitori români care să ia contact cu scriitori italieni, cu atît mai intens va deveni acel schimb bilateral favorabil cunoaşterii reciproce.

— Vorbind adineaori de strădaniile lui Marco Cugno şi citînd antologia pe care a întocmit-o, aţi evocat acel grupaj de peste 50 de pagini frumoase de tînără poezie românească apărute în numărul 21/1981 al « Noii Reviste Europene ». *De la ce a plecat această lăudabilă iniţiativă ?*

— Dar bine, asta nu-i nimic! Aş dori să pot pregăti un număr întreg consacrat noilor valori din literatura ţării dumneavoastră. De altfel, încă pe cînd scoteam vechea mea revistă « Europa Letteraria », ca şi în cei cinci ani cînd am condus revista

MIRCEA IVĂNESCU

Della sedia

Scrivere poesie sugli oggetti — cominciare, per esempio,
da una sedia, e raccontare di essa, girandole
intorno, sedendoviti persino, o, al contrario,
scostandola con il piede — dire
che cosa può essere, significare, come si spiega internamente
questo gruppo di legno disposto in modo da essere un mobile,
e insensibilmente passare (ma allora significa che stai seduto
sulla sedia stessa di cui parli? o solo che ti saresti fermato
con la mano appoggiata al suo schienale? — o, modestamente,
per terra,

accanto ad essa?) ad altre cose più importanti,
più personali, più umane della sedia.
Dalla poesia degli oggetti, cioè, almeno per sottintesi
arrivare a ciò che ti interessa — cioè a te —
(devi credere che si fa così. Ma è in realtà un coccolarsi
nella propria acqua tiepida, di comodità, di clichés verbali,
in cui ti pare di avere una grande responsabilità poetica.
E credi

di fare così poesia reale.)
Significa, vedi, che quelli che hanno scritto poesie —
o, se vuoi,

quelli che hanno sofferto in quel luogo, nella loro persona,
insozzata, purificata (essi non potevano sapere
della loro salvezza) — non si sono seduti
sulle sedie. Camminavano — dice Dante — tenendo
la loro testa in mano, come una lanterna, camminavano
senza fermarsi — e se avessero incontrato una sedia, non
l'avrebbero neppure rovesciata col piede.
L'avrebbero evitata!

IVĂNESCU MIRCEA, nato a Bucarest nel 1931. Studi liceali e universitari a Bucarest (laurea in letteratura francese nel 1954). Redattore alla Agerpress, a «Lumea» e successivamente capo redattore alla casa editrice Univers. Attualmente è redattore di «Transilvania». Ha pubblicato *Versuri*, EPL, 1968; *Poeme*, Eminescu, 1970; *Poezii*, Cartea Românească, 1970; *Alte versuri*, Eminescu, 1972; *Alte poeme*, Albatros 1973; *Poem*, Eminescu, 1973; *Amintiri*, Cartea Românească, 1973; *Alte poezii*, Cartea Românească, 1977. È studioso e traduttore di letteratura americana.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

« Il Dramma », am ținut întotdeauna deschisă ușa literaturii românești, privilegiind-o mereu. V-am mărturisit că am această slăbiciune latină !

Așa stînd lucrurile, îmi urez cît de curînd un nou contact cu Uniunea Scriitorilor din România. Îmi amintesc de primele mele legături fertile din vremea lui Beniuc și, în continuare, cu Demostene Botez, cu Zaharia Stancu, cu ceilalți. Îmi urez contacte directe și mai la zi. Și, pentru că prietenul meu Balaci este astăzi vicepreședinte, am să-l rog să mă prezinte actualului președinte al Uniunii, astfel încît să reîntemeiem raporturi organice și, aș spune, mai puțin sentimentale. Dacă e adevărat că fac toate acestea dintr-un sentiment de simpatie pentru România, puțină organizare, o pregătire mai temeinică, mai documentată, mai riguroasă, în condițiile stabilirii unui adevărat schimb de valori, ar fi după mine, de dorit de ambele părți.

— Domnule Vigorelli, trebuie să vă mărturisesc că am avut și am tot timpul sentimentul că dumneavoastră știți mult mai mult despre literatura română decît vreți să lăsați să se înțeleagă.

— Ah nu, să nu exagerăm! Vă spuneam din capul locului că ar fi ridicol să mă declar un specialist în literatură română. Sînt un ignorant în această privință, un ignorant care se străduiește din cînd în cînd să-și diminueze propria neștiință. Firește că, de-a lungul tuturor călătoriilor pe care le-am făcut în țara dumneavoastră, am avut prilejul unor minunate contacte. Îmi amintesc de întîlnirile mele cu Arghezi, și de cele avute aici, la Milano, îndată după război, cu Sadoveanu; apoi întîlnirea cu Geo Bogza, cu care am petrecut — împreună cu Balaci și cu Jebeleanu —, poate cea mai frumoasă noapte de Crăciun din viața mea; era la Mînăstirea Căldărușani, unde am ascultat un concert de muzică sacră și profană, am discutat despre literatură și despre cîte altele, în jurul unei mese pe care n-o voi uita. Era cu noi și un prelat care scrisese o carte — intitulată dacă nu mă înșel « Trei zile cu Satana », pe care ulterior mi-a și trimis-o. . .

Am cunoscut, deasemenea, poeți din generația mai tînără — Marin Sorescu și Nichita Stănescu — nu vreau să supăr pe nimeni, însă memoria nu mă ajută să-i citez pe toți; prefer așadar să nu dau nume, ci să declar că am cunoscut mulți scriitori români. Am suferit cumplit cînd am aflat că Baconsky s-a numărat printre victimele teribilului cutremur de pămînt care a încercat atît de greu țara dumneavoastră. În zilele acelea am suferit mult gîndindu-mă la toți prietenii mei de acolo și la România.

Astăzi, la București, există un Institut italian de cultură. Am avut onoarea să țin și eu prelegeri acolo, cu prilejul vizitelor mele în România. La una din conferințele mele am avut plăcerea companiei lui Guido Piovene. . .

Îmi amintesc și de scumpul, răposatul Breslașu care a fost cîtva timp redactorul șef al « Secolului 20 », revistă condusă acum de unul din mai tinerii mei prieteni din țara dumneavoastră pe care îi stimez cel mai mult și care, fapt îmbucurător, este prețuit în toate celelalte țări europene — l-am numit pe deosebit de dragul meu Dan Hăulică, de curînd ales președinte al Asociației Internaționale a Criticilor de Artă. Mă bucur pentru el, după cum mă bucur foarte mult pentru țara sa. Pentru că Dan Hăulică este un specialist și se bucură pretutindeni de stimă. Acestea sînt atuuri de prestigiu care trebuiesc puse în joc.

Îmi îngădui să pretind ca într o capitală latină, cum este Roma, să existe strădania permanentă ca numele României culturale să fie o prezență, așa cum se întîmpla în anii trecuți — cultivată cu inteligență, la un înalt nivel de calitate și valoare.

— După cîte știu, ați făcut și o vizită oficială în țara noastră.

— Din modestie, vă rog să credeți, nu m-am referit pînă acum la aceasta, la onorarea și privilegiul de a fi fost primit personal de către Președintele Nicolae Ceaușescu. Cu cîțiva ani în urmă, am fost primit cu amabilitate de domnia sa, în stațiunea Neptun și, cu acel prilej, am avut o convorbire de aproape două ore. Apoi, l-am reîntîlnit pe Președintele României cu ocazia unei călătorii ulterioare, cînd însoțeam o echipă de italieni, veniți să facă un mare reportaj asupra țării dumneavoastră; acel reportaj s-a încheiat printr-un interviu acordat de Președintele Ceaușescu și de doamna Elena Ceaușescu Astfel încît în Italia, pe micul ecran, Președintele a putut fi urmărit timp de mai bine de o oră în cadrul unor diverse activități, iar presa italiană — deși n-ar trebui să spun eu însumi aceasta — a elogiat emisiunea ca pe una din realizările cele mai bune.

L-am revăzut apoi pe Președinte cu prilejul vizitei domniei sale în Italia, cînd am și publicat un medalion într-unul dintre cotidianele Romei — spun toate acestea, adresîndu-i din nou amintirea mea recunoscătoare, și pentru a sublinia faptul că și pe tărîm politic, raporturile dintre Italia și România sînt atît de strînse, atît de sudate, întemeiate pe atîta stimă reciprocă, încît raporturile culturale — insist asupra acestei afirmații — se cuvin neapărat, drept o logică consecință, dezvoltate tot mai puternic și mai susținut.

— Cum vedeți această dezvoltare ?

— Cînd cer ca asemenea raporturi culturale să se dezvolte, invitația se adresează mai curînd țării mele decît României, întrucît de partea dumneavoastră, așa cum arătam, există o cunoaștere destul de largă și fidelă a situației noastre culturale. Eu, în schimb, ca un exemplu, constat că mă număr printre puținii italieni care încearcă să lărgească cunoașterea, la noi, a literaturii dumneavoastră. Cred, de pildă, că s-ar putea contribui la aceasta prin organizarea, în Italia, a unor seminarii de cultură, a unor colocvii cu privire la literatura română, din 1945 pînă astăzi, sau numai din perioada anilor '60—'70 pînă astăzi, cu prezența unor scriitori români veniți anume. Pe vremea « Comunității europene a scriitorilor » — pe care am condus-o timp de un deceniu — aveam prilejul să ne întîlnim cel puțin de două ori pe an. Și cîți scriitori români au participat la diversele reuniuni pe care această « Comunitate » le organiza ! Astăzi, acel organism nu mai există, dar reuniunile ar putea fi reluate prin întîlniri directe între scriitori italieni și români. Este marea mea dorință.

Prin revista mea, edificată ca pe un soclu, pornind de la mai vechea « Europa Letteraria » și ajunsă, astăzi, la a 124-lea număr (fiecare de cîte 180 de pagini), — filtrez mereu stropi de cultură românească. Așa cum ați observat, antologia poeților români a ocupat, de pildă, peste 50 de pagini de revistă; a fost deci un strop mare ! Și mi-aș dori să pot primi cu mai multă regularitate publicațiile românești, astfel încît să pot furniza cît mai sistematic, cît mai organic, dovada interesului meu pentru cultura română; firește, acest interes al meu coincide cu interesul revistei mele.

Vorbind despre toate acestea îmi vine o idee. Vă spuneam, că « Nuova Rivista Europea », ar putea consacra numere speciale, antologice, literaturii române. Dar asemenea apariții ar putea face parte dintr-o acțiune mai largă, dominată de o idee majoră, cum ar fi aceea de a organiza o masă rotundă, o întîlnire de două, trei zile, dedicate literaturii române, fie aici la Milano, fie la Trento, unde își are sediul direcția revistei, cu participarea a 5—6—7 scriitori români, care să vorbească despre operele lor; în acest fel ar exista premisele unei mai vii și mai sezisante reflectări în presă a interesului față de cultura română; revista mea ar putea, apoi, să publice momente din această întîlnire. Consider că, așezînd în jurul mesei un grup de scriitori români împreună cu un grup de scriitori italieni, s-ar putea realmente naște un colocviu de promovare a valorilor, pe care l-aș dori mai mult în avantajul literaturii dumneavoastră decît al literaturii italiene.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

l'eccessivo interesse attribuito
alle persone fisiche dei poeti.

Il presidente Baudelaire posò lo scheletro della sua mano
sulla mia spalla e si informò
se alle prossime elezioni avessi ancora intenzione di votarlo.

Gli dissi di sì, e mi separai
da lui, connesso, per rientrare
in quell'atmosfera di cloro, stanca,
nella quale vivo la mia esistenza
negli ultimi tempi.

Nichita Stănescu

MARIN SORESCU

Atavismo

Guardare dalla finestra è diventato un tic,
tutti guardano dalla finestra.
Leggono, lavano, amano, muoiono
e di tanto in tanto fanno una capatina
e guardano dalla finestra.

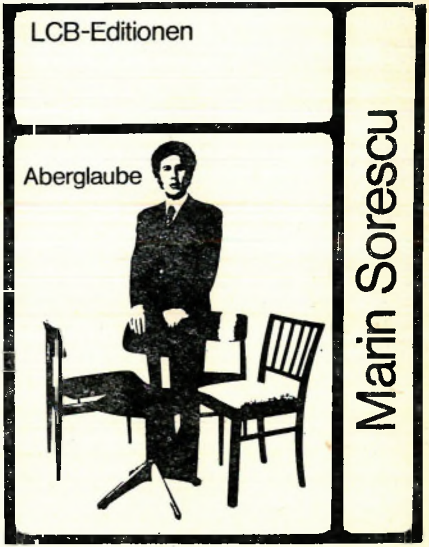
Che cosa volete vedere?
Chi guardate?
Datevi pace, chi doveva venire è venuto,
chi doveva partire è partito,
ciò che doveva passare davanti a voi è passato.

Abbassate le tendine,
chiudete le imposte
e misuratevi un'altra volta la pressione.

Dopo aver visto tutto — piogge, guerre,
sole, talpe, avvenimenti,
che si ripetono uguali,
non credo che l'umanità desideri sul serio
vedere altre cose.
Eppure è lì, incollata alle finestre,
con dentro gli occhi un vuoto.

— *Ar fi timpul, cred, să ne spuneți cîteva lucruri mai pe larg despre publicația de prestigiu care este « Nuova Rivista Europea ».*

— E întotdeauna neplăcut să-ți vorbești de bine propriii copii. N-am să spun decît două lucruri. Am resimțit dintotdeauna nevoia de a mă socoti mai mult decît italian ca apartenență. Și asta cu toată dragostea pe care o port țării mele; dar poate tocmai datorită faptului că, în perioada fascismului, am fost în permanență iritat de exacerbarea acelui spirit autarhic, de a crede că noi înșine am fi buricul pămîntului și de a ne închide în noi. În ceea ce mă privește, datorită tradiției lombarde (noi, lombarzii, am fost întotdeauna deschiși către Europa —



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Manzoni a fost un mare european. Cattaneo a fost un mare european — întreaga noastră cultură lombardă nu a admis niciodată să se închisteze în ea însăşi). Încă din adolescenţă m-am străduit totdeauna să cunosc cît mai multă literatură. Apoi, după 1945, am început să călătoresc în lume. Tot interesul meu s-a îndreptat către comparaţia, confruntarea diverselor literaturi. Pentru că una o poate îmbogăţi pe cealaltă şi procesul este reciproc. Chiar acum pregătesc două volume de eseuri, de note şi impresii inspirate de literatura străină, din sfera mai vastă a Europei. Prin 1960, am fondat revista « Europa Letteraria », apoi, împreună cu Angioletti, am înfiinţat « Comunitatea europeană a scriitorilor » care a funcţionat pînă în 1968. După un răgaz, am întemeiat « Nuova Rivista Europea », pe care am numit-o astfel inspirat de faptul că, în secolul trecut, scriitorul Carlo Tenca — un mare eseist şi bun prieten al lui Cattaneo, fondator, acesta, al altei reviste curajoase de cultură europeană — « Politecnico », Carlo Tenca, zic, întemeia tot aici, la Milano, « Rivista Europea ». Dorinţa mea a fost de a mă conexa acestor mari comandamente ale secolului al XIX-lea italian şi european, dînd revistei mele numele de « Nuova Revista Europea ». Mai mult nu am de spus, pentru că nu-mi propun să-mi elogiez propriul vlăstar. Lucrez această revistă aproape de unul singur, desigur cu sprijinul colaboratorilor mei — dar, practic, trebuie să vă spun că paginez singur revista, filă de filă, urmăresc personal realizarea ei în tipografie, iar 90 la sută din ilustraţii provin din cărţile sau din arhiva bibliotecii mele personale — vă spun toate acestea ca să înţelegeţi cît de mult mă preocupă revista. Şi pentru că am amintit de biblioteca mea, care numără acum 30.000 de volume, trebuie să adaug că literatura română face parte din ea, fiind prezentă sub formă de traduceri şi sub aceea a multor ediţii originale. Şi chiar dacă, aşa cum spuneam, nu pot citi în sens propriu, totuşi, conştiinţa că am în casă cărţi ale prietenilor mei români, îmi dă sentimentul unei prezenţe reale. Din cînd în cînd, mă bucur să le răsfoiesc cărţile.

Asta-i ! Spuneam la început că nu voi fi sentimental; scuzaţi-mă dacă nu m-am ţinut de cuvînt. Îmi face plăcere să stau din cînd în cînd de vorbă cu poeţi, romancieri, eseişti şi critici din ţara dumneavoastră. După cum vedeţi, m-am referit la poeţi. Voi aminti doar unul, pe prietenul meu Jebeleanu ; m-am referit la eseişti, îl voi aminti din nou pe Balaci. Aş dori să-l amintesc iar pe dragul şi valorosul Dan Hăulică, şi pe amicul meu Tertulian. Voi aminti de Marin Sorescu, deasemenea un tînăr poet, pe care-l văd de fiecare dată cînd trece prin Milano. Tuturora — celor pe care i-am evocat, ca şi tuturor celorlalţi prieteni români — le adresez urarea să treacă cît mai des prin Milano. Le amintesc că sediul revistei, ca şi casa mea le sînt deschise. Veniţi !

Convorbire realizată de MARIUS RALIAN

Conjuncţia MOLIÈRE — BULGAKOV

ZOE DUMITRESCU-BUŞULENGA

Două spectacole gemene ?

De la Molière la Bulgakov . . . . o seară !

Ca şi cum s-ar fi apropiat timpul nostru de timpul clasic, ca şi cum adîncul vremii mai vechi ar fi chemat înspre sine un ecou îndepărtat şi totuşi înrudit. Pe două registre, în două tonalităţi, o singură temă, prelungită. Deşi cel care o abordează în prima ca obiect, devine subiect el însuşi de tratare în a doua.

Lumea văzută de Molière, aceeaşi lume (avînd însă în centrul ei pe Molière) văzută de Bulgakov, Tartuffe prelungit în Cabala bigoţilor.

O reunire într-un spectacol care s-a dovedit temerar pentru că a pus laolaltă, cu destule riscuri, într-un singur gust şi o singură viziune, două opere compuse la un interval de trei secole. Dar şi fecund. Deoarece paleta materialului de reflecţie concentrat în 24 de ore capătă o bogăţie şi o densitate cu care nu sîntem obişnuiţi şi care ni se impune aproape copleşindu-ne.

Sigur că, în acest fel ciudat de împrejurare, textul intră în umbră (chiar dacă tălmăcitorii sînt de importanţa lui Romulus Vulpescu şi a lui Leonida Teodorescu), iar spectacolul se bucură de lumina tuturor reflectoarelor (de altfel aş consemna valoarea în propriu a luminii în serile acelea memorabile). Şi chiar îmi amintesc de un comentator

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

al lui Molière, René Bray, care numindu-l pe autorul lui Tartuffe, *comédien écrivant, pentru a nu-l confunda cu scriitorii* altfel *ai timpului, spunea: « Molière n'a de réalité que sur les planches de son théâtre, entre les chandelles et les portants, affublé d'oripeaux grotesques et répétant les mimes et les grimaces dont il tâche d'égayer les loges et le parterre. »* *

Citatul acesta mi se părea cît se poate de adecvat pentru starea în care se afla Molière pe scenă, (şi pe lîngă el, în a doua seară, Bulgakov), iar noi în sală. Căci am primit (nu privit) spectacolul ca atare. Cu îndrăzneala notabilă a spaţiului scenic închis, în care se agitau, mai veseli sau mai gravi, comedienii prinşi în ritmurile sprintene, inexorabile însă, ale jocului scandat foarte bine de o riguroasă inteligenţă regizorală. Cu accente groteşti legate de o viziune comică globală în care intrau şi gag-urile în cascadă, şi o gestică uneori poate prea apăsată, şi chiar imperfecţiunile de dicţie ale unor actori mai tineri. Cu lumina, culoarea şi sunetul, complementare, care toate laolaltă te făceau receptiv, te puneau în situaţia primirii simultane a mesajului estetic şi etic, acesta din urmă, fără îndoială, nelipsind, dimpotrivă, reieşind intensificat, la capătul aventurii comice ca spectacol.

Spuneam mai înainte că în adevăratul caroussel comic, *impresionant izbutit, după părerea mea de nespecialist, textul a cărui plăcere o gustăm la lectură, îşi estompează valoarea clasicităţii propriu-zise, rămînînd cu aceea a vioiciunii replicii în sine. Căci cine mai are răgazul să asculte şi să reflecteze la cuvintele elegante ale* raisonneur-*ului* Cléante *despre lipsa de măsură, în avalanşa de recuzită comică ce se precipită asupra spectatorului?*

Dar liniile patrulaterului scenic pe care se desfăşurau mişcările cele mai expresive, strîngeau fără milă, ca nişte ineluctabile bariere mute, viaţa. Şi revărsarea grotescă, în sens major, a spectacolului intra, cu o constrîngere de simplă geometrie, într-un subiacent dramatic comentariu al condiţiei umane.

De altfel, momentele finalului, cînd teribilul Loyal *stăpînea cu teroare amabilă scena, aceasta devenea un fel de mormînt al personagiilor. Aşa încît trecerea spre* Bulgakov *şi* Cabala Bigoţilor *era într-un anumit chip pregătită în jocul sensurilor (cu atît mai mult cu cît înălţarea pe verticală a dimensiunii prezenţei regale opresive apărea printr-un artificiu încă de la sfîrşitul lui* Tartuffe).

La Bulgakov, *sensul tragic al condiţiei geniului de data aceasta, se ascunde sub deliberate introduceri de nuanţe, şi melodramatice, şi groteşti, în ritmurile subtil diversificate. Cînd lente, trenante, lăsînd parcă timp pentru întrebări de destin, pentru încă posibile opţiuni ale nefericitului Molière; cînd susţinute, aspre, ca deciziile implacabile ale Regelui Soare care urcă şi coboară de pe tronul său înălţat simbolic pe un nivel superior celui scenic şi care mi-a părut asemănător cu un eşafodaj de ghilotină. Jos domină artistul, sus puterea absolută a tiranului (straniu şi sugestiv ca apariţie). Între ei, cei doi puternici, mişună o lume a « bigoţilor », a nedemnelor, măruntelor instrumente prin care se împlineşte destinul celor doi: strivirea geniului, apoteoza tiranului. Dar asta, numai în ordinea evenimenţială. Pe duratele lungi, spiritul îşi ia revanşa asupra istoriei imediate.*

Şi totul a fost făcut, turburător, cu sistemul de semne al spectacolului, perfect unitar în sine: scenografie, joc, decor, costume, machiaj, toate sub semnul unei regii răsturnătoare de reguli şi tradiţii.

Trebuie să mărturisesc că ireductibilul purist clasicizant din mine a fost în serile acelea, învins. Ceea ce nu este o uşoară victorie repurtată de autorii spectacolului.

---

* Robert Bray: « Molière, homme de théâtre », Paris, Mercure de France — 1954

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Conjuncția Molière-Bulgakov: un continuu « teatru în teatru » . . . ▲

◀ « Un subiacent, dramatic comentariu al condiției umane »

◀◀ Cabala dezlănțuită: în imagine, actorii Mariana Buruiană și Constantin Drăgănescu

© Asociația Ziariștilor Independenți din România

LEONIDA TEODORESCU

În cazul «Cabalei»

1. *Traducerea*. Am tradus *Cabala bigoților* la cererea unui teatru bucureștean, de care mă leagă o veche și statornică prietenie. N-a fost teatrul « Bulandra », de care pînă la *Cabala bigoților* nu m-a legat nimic. Din cele mai diverse și cele mai neașteptate motive, teatrul care mi-a comandat traducerea n-a ajuns cu *Cabala* pînă la premieră. După un timp (vreo doi ani, dacă nu mă înșel) revista « Secolul 20 » mi-a cerut textul pentru publicare și piesa a și apărut în numărul 2 din 1973. Se comemorau trei sute de ani de la moartea lui Molière și piesa reprezenta un fel de omagiu adus lui Molière de unul din marii și nefericiții scriitori ai secolului nostru. De altfel, în revistă piesa a avut și un supratitlu : « Molière d'après Molière ».

Deci premiera traducerii românești a avut loc la nouă ani după apariția ei într-o revistă de reputația « Secolului 20 ». Acum, la o jumătate de an după premiera de la « Bulandra », după grandiosul succes pe care l-au avut și piesa și spectacolul, este aproape de neînțeles cum de s-a putut ca timp de nouă (!) ani nimeni să n-o pună în scenă și, mai mult, nimeni să nu scrie o vorbă despre ea.

Primul care mi-a vorbit serios despre reprezentarea *Cabalei bigoților* a fost Octavian Cotescu. Discuția finală a avut loc în ianuarie 1981 în fața teatrului Național. Pe un ger de minus douăzeci de grade, Cotescu îmi expunea o idee care-l pasiona : realizarea unui spectacol *Tartuffe* și *Cabala bigoților* în care piesele să fie jucate una după alta în două zile consecutiv. Am avut rezerve față de *cuplarea literară* a celor două piese, pentru că, din punctul meu de vedere, destinul lui *Tartuffe* nu face nicicum parte din conținutul estetic al *Cabalei bigoților*. Voi mai reveni asupra acestei chestiuni.

După un timp, Romulus Vulpescu mi-a spus că « Bulandra » i-a cerut să facă o nouă traducere a lui *Tartuffe* pentru mai puțin obișnuitul la noi cuplaj cu *Cabala bigoților*. M-am bucurat. Am fost sigur că Vulpescu o să facă o traducere foarte bună. A și făcut o traducere de zile mari.

Dificultățile cele mai mari de care m-am izbit cînd am tradus *Cabala bigoților* au fost cele legate de stilul derogărilor. Aparent *Cabala bigoților* este o piesă istorică. Într-o altă fațetă a ei, reprezintă o istorie adaptată la o anume interpretare a secolului nostru. Nu este vorba numai și nu este vorba atît de o interpretare ideatică, ci, mai ales, de o interpretare stilistică. Adică există o alternare a așa zisului stil istoric cu un limbaj cotidian de o oarecare vulgaritate. Din acest punct de vedere *Cabala* este în același timp o piesă istorică și o piesă fals-istorică. Deci, o dublă derogare. Pentru că cele două modalități stilistice coexistă, se creează în piesă un limbaj artificial, mai exact un limbaj artificial de o mare naturalețe, un fel de natural al artificialului, de un mare efect dialogal, deci teatral. Să execuți o asemenea traducere înseamnă să realizezi un dans

◀ Un Rege-Soare memorabil : Florian Pittiș în rolul lui Ludovic al XIV-lea

pe sîrmă, faci un pas greșit și totul se duce de-a dura: textul iese ori prea artificial, ori prea natural. Mai ales că acest atît de natural artificial reprezintă la Bulgakov expresia comică a unui conținut de o mare profunzime tragică. Deci, o inadecvare stilistică a traducerii duce inevitabil la o deformare a substanței tragice.

2. *Titlul*. *Cabala bigoților* este un titlu imposibil pentru o piesă. Este un titlu aproape de dicționar, adică cei mai mulți spectatori ar trebui să se uite în dicționar ca să afle ce înseamnă « cabală » și ce înseamnă « bigot » și pe urmă să realizeze combinația între diversele accepții ale termenului « cabală », pe care accepție s-o lege pînă la urmă de « bigot ». E un caz destul de rar cînd un mare scriitor își botează o capodoperă cu un titlu aproape neinteligibil pentru marele public.

Mai mulți oameni de teatru m-au sfătuit să schimb titlul pentru premieră. Dar chestiunea titlului mi-a apărut și-mi apare și acum ca o chestiune de moralitate. Eu n-am făcut decît să transpun literal titlul rusesc. Cred că piesa lui Bulgakov este una dintre cele mai mari piese ale secolului nostru (în rusește titlul este și mai puțin inteligibil decît în românește), dacă însă autorul (din motivele care l-au privit pe el și care nu mă privesc pe mine) a ținut la acest titlu încifrat, datoria elementară a traducătorului este să respecte dorința primă și originară a autorului. Mai ales că aveam întipărită în minte traducerea titlului piesei mele *Crivățul de aseară* în slovacă. « Aseară » e un cuvînt care nu există în slovacă și traducătoarea l-a tradus printr-o perifrază. Eu am avut posibilitatea să traduc titlul capodoperei lui Bulgakov direct. Și atunci nici un fel de argumente publicitare sau teatrale nu mai puteau să aibă vreo greutate. Succesul de public al piesei a anihilat orice fel de dubiu cu privire la caracterul comercial al titlului. E adevărat că se mai fac tot felul de confuzii, unele anecdotice, dar este aproape inevitabil în cazul unei piese de mare succes. Pînă la urmă o parte din spectatori vor afla și ce înseamnă « cabală » și ce înseamnă « bigot ».

3. *Spectacolul*. Din punct de vedere literar, cuplarea *Cabalei bigoților* și a piesei *Tartuffe* este, cred, falsă. Pentru că în *Cabală* nu *Tartuffe* este cauza prăbușirii lui Molière și nici măcar un pretext, este una din ultimele lovituri pe care Ludovic al XIV-lea o dă lui Molière. Pentru că în raportul de incompatibilitate dintre geniu și tiran, respectiv dintre Ludovic și Molière, interzicerea lui *Tartuffe* a fost una din loviturile de măciucă, în urma cărora s-a prăbușit Molière. Mai puțin puternică însă, decît celelalte, scoaterea în afara legii a lui Molière de pildă.

Ideea fundamentală și specială a piesei este cea a incompatibilității dintre geniu și tiran. O incompatibilitate realizată într-o formulă particulară.

Chiar de la începutul piesei, Bulgakov instaurează un raport de reală prietenie bărbătească între Ludovic și Molière, un raport impresionant de stimă și admirație reciprocă dintre un rege strălucitor și un artist strălucitor și nimic nu pare să poată umbri această admirabilă prietenie, nici măcar intrigile arhiepiscopului de Charon. Și totuși, pînă la urmă, Ludovic, îl va distruge pe Molière, într-o scenă scurtă, făcută parcă *en passant*, cum zic șahiștii. Incompatibilitatea devine astfel absolută, pentru că oricare ar fi raportul dintre un artist și un tiran, pînă la urmă tiranul îl va distruge, îl va nimici pe artist, nu în consecința vreunui conflict de interese, ci doar în virtutea faptului că tiranul trebuie să-l nimicească pe artist, independent de faptul că-l prețuiește, că-l stimează, că-l admiră.

Cabala eficientă: deposedarea și strivirea artistului incomod (în imagine, actorii Octavian Cotescu și Mihai Mereuță)

În spectacolul de la « Bulandra » chestiunea s-a rezolvat magistral prin talentul a doi actori: Octavian Cotescu în Molière și Florian Pittiș în Ludovic. Prima calitate actoricească a celor doi a fost marele lor farmec scenic și tocmai acest lucru s-a constituit în baza unei incompatibilități dintre tiran și artist. Pe scenă nimic din raportul dintre cei doi protagoniști nu justifică distrugerea lui Molière și astfel incompatibilitatea devine absolută. Cred că acesta este punctul de vîrf al spectacolului. Și acesta, probabil, chiar trebuia să fie punctul de vîrf.

Dar marea realizare a spectacolului (a spectacolelor, pentru că e vorba și de *Tartuffe*) este extraordinarul succes de public. Succesul de public nu este, din punct de vedere artistic, important în sine, dar este important prin sine. Adică, un mare succes de public poate să fie obținut cu orice piesă bulevardieră avînd pe afiș o distribuție de vedete. Din acest punct de vedere, succesul de public, oricît ar fi el de mare, nu spune nimic. Cînd însă pe orbita marelui succes de public sînt lansate două capodopere, senzația este reconfortantă. E bine cînd marile opere litarare intră într-un vast contact cu publicul. Pentru că, în fond aceasta e menirea marilor opere: să intre într-un contact cît mai larg.

ALEXANDRU TOCILESCU

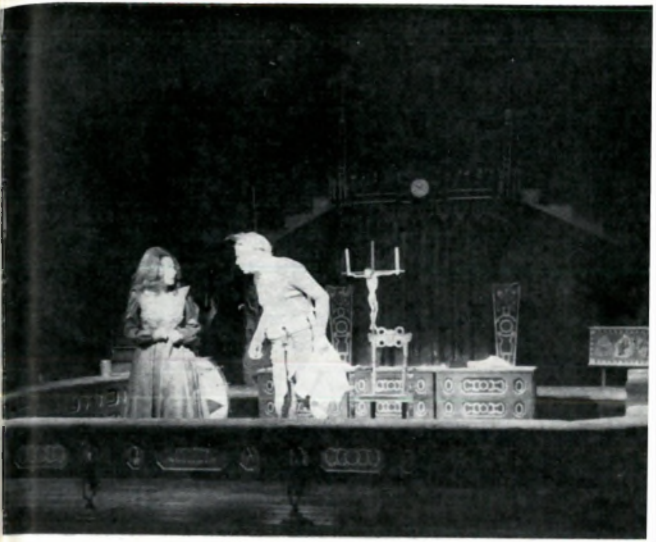
«... temperatura culturală»

Simbioza celor două texte, astfel montate pe o singură scenă, provine, s-ar putea, şi din faptul că, în calitate de regizor, cred personal foarte mult în poetica actului teatral. Poetica actului teatral conţine în sine această capacitate a omului de a căpăta stare poetică, stare metaforică, în actul pe care îl îndeplineşte pe scenă. Aceasta vine din credinţa mea foarte adîncă în poezie şi metaforă ca mijloc de exprimare şi, într-o anumită măsură, ca mod de existenţă. Existenţa simplă şi terestră a individului nu poate avea valoare de exemplu, decît dacă se transformă şi se transfigurează prin acea ardere care dă singură valoare existenţei umane. Biologicul n-are ce căuta în actul teatral: ceea ce se întîmplă, trebuie să vină din contactul cu temperatura culturală.

Teatrul este, din acest punct de vedere, o artă conceptuală. Scena este locul unde arta teatrală se leagă cu poezia, cu artele vizuale şi cu muzica. Evident, funcţia scenei este unificatoare: e vorba de o funcţie magmatică, de zonă, din care pot izvorî şi alte forme de manifestare ale actului artistic. Nu există spectacol sau gest teatral pe care să-l fi putut personal gîndi în afara unei lumi sonore, prezente, de altfel, întotdeauna împrejurul meu. E una din obsesiile mele şi cred că, pentru mine cel puţin, e o cale de neocolit. Muzica trebuie să fie inserată aici ca existenţă, ca prezenţă; ea trebuie să nască şi să topească în ea, ca într-un izvor, elementele scenice specifice teatrului. Lumea sonoră pe care am construit-o în spectacolele cu *Tartuffe* şi *Cabala bigoţilor* este, cred, o generatoare — şi un bun adăpost în acelaşi timp —, de gesturi teatrale.

Consider că mediul cuvîntului ca atare este în ultimă instanţă tot muzică. Un spectacol văzut într-o limbă necunoscută, poate rămîne de aceea, într-un anumit sens, un spectacol de teatru, impresionînd prin muzicalitate, prin sonorităţile cuvintelor, prin ritmurile vorbirii, ale frazării, ale liniilor şi sinuozităţilor limbajului.

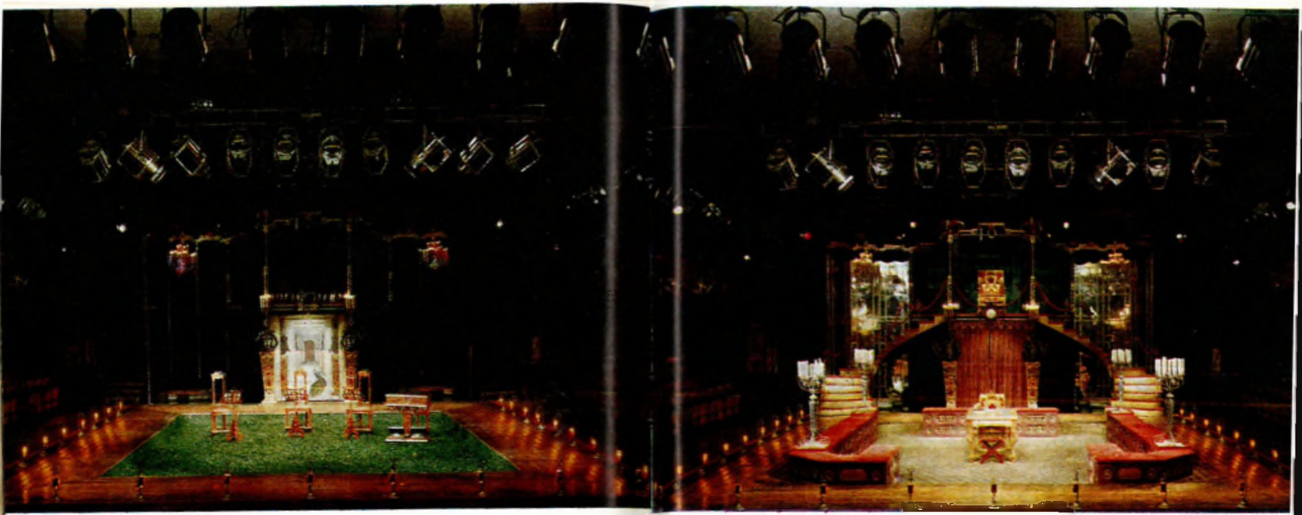
Prezenţa actorului în spaţiul teatral — prezenţa sa pe o anume fracţiune de timp în inima scenei — e investită de mine cu valoarea unui raport special, antrenînd nu numai pe spectatori dar şi alte segmentări, fracţionabile la infinit, ca într-o serie numerică tinzînd către zero ca timp sau temporalitate; intră aici, fireşte, segmentarea mişcării, care poate fi împărţită pe diverse momente în funcţie de fiece structură de acţiune.



Împotriva conjuraţiei regale: Violeta Andrei şi Octavian Cotescu într-o scenă dominată de beznă

Un exemplu de asemenea structură ar fi în *Cabala bigoţilor*, trecerea lui Bouton pe tron, într-un moment, de fapt, imaginar. E un moment de mare concentrare simbolică, în care Bouton, servitorul, are o funcţie precisă, la care mă voi referi mai jos.

Într-o ordine paralelă, Cizmarul cel drept are, în concepţia mea, o funcţie mai amplă, (cum cred că s-a văzut), pentru că dincolo de momentele ascunse ale personajului există, în joc, şi un moment foarte explicit: personajul este, de fapt, supraputerea, el este poliţia regală în persoană, cea mai candidă şi cea mai naivă fiinţă, dar cea care stă în anturajul imediat al vîrfului social; el este, de fapt, cel care conduce toată



Mesajele puterii: acest tron, dominînd în moduri diverse cele două piese

« Cabala », fiind firește, superiorul arhiepiscopului, și, evident, în acest fel, al regelui însuși. Toată structura politică a lumii zugrăvite de Bulgakov se regăsește în aceasta. « Nimeni » este, de fapt, cel mai mare; cel mai mare nu există, de fapt, căci întotdeauna cineva este mai mare încă, și cu mai multă putere încă; e vorba, în alte cuvinte, de ierarhia ciclică. Niciodată nu va fi Unul care să nu aibă pe Cineva deasupra; niciodată nu va exista Unul care să nu se teamă de Nimeni; întotdeauna Cineva se teme de Cineva și, aceasta este formula puterii absolute, caruselul puterii, în formulă perfectă. Normal, în momentul în care s-a închis cercul — un cerc vicios—, formula a atins perfecțiunea. Vorba lui Ionesco, luați un cerc, mîngîiați-l și va deveni vicios!

Momentul în care acest personaj se demască pentru public (de fapt nu se demască, ci se definește, pentru că nu este nimeni altcineva în scenă în momentul respectiv), e clipa uciderii luminilor, momentul cînd acest personaj sufocă lumina, înăbușă sfeșnicele cu niște cîrpe ude. Uciderea luminii se aseamănă cu uciderea copiilor din *Richard al III-lea* — moartea prin sufocare: sînt sufocate pe rînd, întîi o lumină, apoi a doua lumină, a treia lumină și a patra lumină; caracterul rămîne în cele din urmă în lumina lui personală, cea a proiectoarelor — nu a scenei sau a luminărilor; ci a lui personală —, cea care îl arată la treabă, lumina deci dinlăuntru, pe care o va stinge cu un simplu gest, spre a se ascunde în întuneric încă și mai bine, de unul singur și în mod deliberat. Or, acest lucru este semnificativ pentru tot ceea ce poartă

ca încărcătură personajul. El se definește în felul acesta criptic, e adevărat, și totodată metaforic — înfățișîndu-se a fi, în fond, stăpînul întregii mașinării. Iar înlocuirea pe tron a regelui printr-un al doilea bufon, — cel al piesei —, este, cred, la fel de semnificativă (pentru că există o similitudine perfectă între Rege și Cizmarul cel drept, pe o parte, și Molière și Bouton, bufonul său personal, pe de altă parte: fiecare teatru cu bufonul lui. Sînt două lumi care trăiesc paralel, iar momentul în care se intersectează provoacă distrugerea uneia din ele prin cealaltă. Nu vom afla însă cine pe cine a distrus, pentru că, la fel de bine, lumea teatrului lui Molière distruge lumea curții lui Ludovic al XIV-lea, într-un anume fel, în planul spiritului; iar lumea curții lui Ludovic al XIV-lea distruge în plan fizic, înăbușă și năruie lumea teatrului lui Molière. Așadar aceste lumi în intersecție, aceste două drumuri care, pînă la un moment dat, păreau paralele, se întîlnesc; iar în acel punct — așa cum două paralele se întîlnesc la infinit — ele caută să se anuleze una pe cealaltă, se străbat neanulînduse totuși, ci, într-un fel, îmbogățindu-se una din cealaltă, preluînd, cu alte cuvinte, una din cealaltă: nimeni nu știe dacă ele se intersectează, sau dacă nu vor continua, cumva, unite la infinit, în stare de confluență; nimeni nu poate ști dacă ele nu trăiesc împreună, cu toată aparența unei trăiri paralele.

Iată deci o semnificație a trimiterii în planul molieresc imaginar — pentru că acest moment se petrece în planul imaginar al lui Molière; el nu poate face altceva, spațiul lui de existență fizică fiind camera — tronul e doar un plan al imaginației lui —, nu poate face decît să-și plaseze servitorul pe tron spre a-l putea insulta: căci poate într-adevăr să-și insulte servitorul, nu însă și regele. Totodată, dă însă regelui funcția de bufon, în propriul său plan psihic. Dar pus în situația de rege, bufonul se sperie. Aceasta este, după mine, un moment foarte semnificativ din spectacol: clipa cînd tronul e preluat rînd pe rînd de cei doi bufoni și de rege.

Acest tron, dominînd, în moduri diverse, cele două piese este numai în sens static un semn; el reprezintă pentru mine un mesaj, trăind și schimbîndu-și dinamic funcția și valoarea, de la un moment la altul. Începe, cum se știe, prin a fi ascuns, și rămîne astfel ascuns timp de trei ore, cît durează spectacolul cu *Tartuffe;* fiind acoperit, nu-l știm: îl presimțim doar, îl putem presupune. Cu cît stă mai mult timp închisă perdeaua — pînă la terminarea primei piese — cu atît mai neliniștitoare devine prezența acestui mesaj; la urma urmelor, sala poate fi chiar dezamăgită, căci piesa, iată, s-a terminat, artiștii mulțumesc publicului iar perdeaua nu s-a mișcat: acolo nu s-a întîmplat nimic ! Pare un element de prisos, un accident plastic, un farafastîc, un nimic; și totuși vine momentul cînd acest element funcționează și mișcă, clipa cînd acest tron este dezvăluit încet, aparent pe neobservate: toți actorii stau cu spatele, publicul nu privește într-acolo, lumea din sală n-ar privi probabil, minute în șir, dacă unul din actori nu s-ar întoarce, simțind parcă o privire în ceafă, o privire de profesionist. Întoarcerea către tron este primul element al mesajului în transmisie. (Indiferent dacă, în momentul acela regele se află sau nu

Un Tartuffe fără mască: Cotescu și Violeta Andrei în scena-cheie a piesei lui Molière ▶

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

pe tron, sfredelul scaunului ca prezenţă, avea oricum să fie receptat de sensibilitatea artistului.) Funcţia îl priveşte, nu neapărat omul. Poziţia socială îi atrage atenţia asupra sa, nu neapărat individul care ocupă incidental această poziţie. Iar artistul (ca cel mai sensibil dintre noi toţi, în această lume a spectacolului, care include artişti şi spectatori), artistul, zic, este cel care primul se simte supravegheat, din spatele unei perdele care s-a şi deschis, lăsîndu-l pe supraveghetor dezvăluit vederii celorlalţi. Acesta e primul mesaj, cel de supraveghere. Un al doilea mesaj e cel de la începutul *Cabalei bigoţilor*, cînd din înaltul tronului, Ludovic al XIV-lea mulţumeşte lui Molière pentru spectacol şi, mai ales, pentru poezia dedicată; este mesajul secund al puterii, unul de aprobare. Urmează mesajul transmis de bufonul aflat pe tron, al treilea mesaj al puterii, emis de pe acel tron pe care nu se mai află regele, şi pe care nu mai are importanţă, de fapt, cine se află: e scaunul pe care se va afla întotdeauna Cineva, fie chiar aşezat pe el, fie doar prin preajmă.

Acest ultim mesaj este cel al jugulării, semnul nud al forţei braţului. Este mesajul forţei ocrotind sistemul de orice zdruncinături; este forţa însăşi, stabilizatoare şi în acelaşi timp opresivă. Ea devine şi mai opresivă — derizorie totodată — în momentul cînd în dreptul tronului se iveşte arhiepiscopul. Căci întrebarea care stăruie mintal este: cine ar mai putea ajunge acolo? în faţa cui ar putea să se închine cultura şi gîndirea? După aceea, nu mai apare totuşi nimeni în scenă. În momentul în care survine moartea lui Molière, tronul e gol, perdeaua e închisă, nu mai e nevoie de nimic altceva, ciclul pare încheiat. Perdeaua, trasă la început, e trasă iarăşi la urmă.

Dar regele există totuşi printre spectatorii înşiraţi pe treptele acelei scări: personajul e acolo, disimulat, purtînd o mantie neagră, ca toţi ceilalţi, un anonim în mijlocul celorlalţi; fiecare există şi-şi păstrează locul provizoriu: bufonul există, şi regele există, şi morţii există; există cu toţii în acelaşi spaţiu. Acesta este un aspect mai greu de surprins la prima vedere: nimeni nu se află întîmplător de faţă pe scările acelea. E rîndul sălii de a participa la teatru. Căci nimeni nu se află întîmplător acolo: şi regele şi moartea şi toţi ceilalţi, cu toţii liniştiţi, căci fiecare şi-a terminat momentan partitura; dar există un mîine şi o continuare. A doua zi, într-adevăr, ei vor fi iarăşi, pe rînd, rege, bufon, actori, actriţe, participanţi la acelaşi joc, implicaţi în aceeaşi metaforă, în spaţiul aceluiaşi scene.

◀◀ Octavian Cotescu, pe rînd, în Tartuffe şi Molière: spiritul îşi ia revanşa asupra istoriei imediate

DAN JITIANU

O transformare a relaţiei sală-scenă

Încercînd să scriu despre scenografia spectacolului *Tartuffe* şi *Cabala bigoţilor* întrevăd trei dificultăţi.

Prima este aceea de a mă «autotraduce» din limbajul plasticii teatrale în limbajul literar. Nu pot face aceasta — să mă ierte cei obişnuiţi cu condeiul — fără senzaţia că trădez sau sărăcesc de sensuri obiectul. Evident, fotografiile rămase după un spectacol pot atenua această senzaţie, ele judecate în sine sînt parţial relevante unui plastician. Încremenirea fotografiei contravine însă dinamicii spectacolului teatral; privind-o, un alt scenograf sau regizor ar putea să intuiască, eventual, scenariul schimbărilor de ambianţă, lumină, etc.

A doua dificultate constă în încercarea de extragere din sinteza organică a spectacolului a unei componente, scenografia, structural legată de celelalte. Dacă unele fire de legătură cedează anevoie rupturii, altele sînt atît de solide încît riscul mutilării e inevitabil. Acesta din urmă este cazul legăturilor scenografie-regie. Concepţia regizoral-scenografică a spectacolului se structurează decalat faţă de naşterea propriu zisă a spectacolului în repetiţii. Regizorul şi scenograful plănuiesc spectacolul anterior repetiţiilor, soluţia adoptată de ei devenind constrîngătoare pentru celelalte componente ale sintezei teatrale. Libertatea de alegere a variantelor unui spectacol se îngustează sensibil odată cu definirea spaţiului de jos — alegerea sălii — cu atît mai mult după predarea proiectului scenografic. Dacă dependenţa regizorului de scenograf este evidentă pînă la predarea proiectului, după aceea scenograful devine dependent de regizor, el, regizorul, urmînd să dirijeze ansamblul de componente spre o adecvare creatoare la concepţia plănuită. Aşadar, în cazul de faţă, scriind despre scenografie mă voi referi de fapt la ideea unitară regizoral-scenografică concepută de regizorul Alexandru Tocilescu — autor şi al ilustraţiei muzicale — şi scenografii Dan Jitianu — decor — şi Daniela Codarcea — costume.

A treia dificultate constă în sărăcia referirilor critice la partea plastică a spectacolului, majoritatea criticilor noştri teatrali fiind de formaţie preponderent literară.

Documentarea iconografică pentru *Cabala bigoţilor* de Mihail Bulgakov ne-a cufundat într-o lume fabulos de *teatrală*, cea a domniei Regelui Soare. Gustul pentru teatral al barocului, manifest în strălucitoarele reprezentaţii regale cu fîntîni arteziene şi focuri de artificii, baletele de mare montare, în care şi regele dansa uneori, amenajările fastuoase ale parcurilor şi pieţelor pentru sărbători,

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

fantasticele care alegorice, arcuri de triumf magnifice, tablouri vivante savant luminate, precum și strălucirea rafinată a ceremonialului religios, acest gust teatral, deci, ne-a condus la ideea figurării celor trei elemente ale conflictului piesei — arta — puterea — religia; în termenii a trei *spectacole:* spectacolul teatral al trupei d-lui de Molière, spectacolul regal al curții, și spectacolul subteran al cabalei Sfintei Scripturi. Ne-am imaginat desfășurarea spectacolului ca un continuu « teatru în teatru », relația cu publicul nostru ridicîndu-se mereu la puterea a doua. Publicul sălii recepteazā direct spectacolul, dar și reacția personajului spectator. Astfel, relația spectacol-spectator devine ea însăși spectacol.

În repetiții a devenit evident că momentele de reprezentație ale trupei de actori nu justificau conflictul cu puterea. *Efectul* interzicerii spectacolului cu *Tartuffe* din « *Cabala* » nu exploda, nu trecea rampa. În același plan stilistic trebuia găsită o soluție, și astfel a apărut necesitatea jucării *cauzei*, adică a piesei *Tartuffe*.

Privite astfel, *Tartuffe* și *Cabala* fac parte dintr-un spectacol unic, în doi timpi de reprezentare — din cauza lungimii nu se pot juca legat — ele sînt termenii unei demonstrații în care logic se joacă întîi *cauza* și apoi *efectul*.

Dealtfel, tot criteriul teatralității a condus la alegerea sălii Studio pentru desfășurarea spectacolului. Așezarea publicului pe trei părți ale scenei amplifică ideea de « teatru în teatru ». Cea de a patra latură este destinată « personajelor spectatori », celui mai important fiindu-i rezervată loja regală din axul scenei. Simetriei dispozitivului scenic îi corespunde astfel o simetrie a relației public-actor. Această simetrie biaxială dă un fel de echilibru imaginii scenice, oferind regiei multiple posibilități de compunere a grupului de actori.

Coerența celor două reprezentații este susținută de un unic dispozitiv scenografic, în două variante, capabil să primească cele trei « teatre »: al Actorilor, al Curții, al Cabalei. Din acest motiv schema lui de bază seamănă cu aceea a unui teatru.

La *Cabala* spațiul s-a structurat deci în următoarele zone: loja centrală, cu scările de onoare, destinată « personajelor-spectatori »; scena inelară, podită cu scînduri și conturată de lămpile de rampă ca zonă destinată « personajelor-actori »; și spațiul miezului central ca zonă cu funcțiuni multiple.

În *Tartuffe* lipsesc, nu în împlător, scările de acces dintre scenă și loja regală, fapt care se lămurește deplin în *Cabala* și capătă smnificația tăierii punților dintre putere și artă. Intrarea actorilor se face tot prin tunelul de sub loja centrală, de data asta însă închis de o perspectivă « trompe l'œil » ce dă un fel de eșantion din procedeele epocii de arhitecturizare a spațiului scenic. Miezul central este acoperit în întregime cu un strat de talaș verde.

Pe de altă parte, am fost preocupați de căutarea unor elemente scenografice cu puternic caracter teatral, care să aducă ceva din farmecul teatrului ambulant, să poată semnifica publicului contemporan o anume candoare a teatrului de tip « commedia del l'arte ». Am crezut că le găsim în cîteva elemente din zona teatrului de circ, zonă ce pare că mai păstrează încă ceva nealterat din acea *candoare*, fiind în același timp familiară publicului nostru. Astfel în *Cabala*, intrarea actorilor se face printr-un tunel închis de clasica draperie cu lambrochin, scena e limitată către interior de o manivelă continuă, tapițată cu catifea roșie; iar în *Tartuffe* dispare mantinela dar apare talașul. Provizoriul teatrului ambulant e sugerat de prezența lăzilor cu costume și recuzită, baza materială a teatrului, de care Molière este lipsit, odată cu retragerea protecției regale.

În contrast cu modestia mijloacelor folosite pentru spectacolul teatral, spectacolul regal se scaldă în lumina candelabrelor bogate în lumînări ce se reflectă în oglinzi, iar în costume predomină tonurile de argintiu.

Subterana *Cabalei* este subliniată prin folosirea celor două uși metalice laterale din subsol, luminarea spațiului de sub podeaua scenei inelare, costumele întunecate cu luciu rece și efectul tehnic de reverberație a replicilor.

Lumina a marcat precis trecerile de la un tip de spectacol la altul și a păstrat cu subtilitate echilibrul dintre sursele din decor și lumina proiectoarelor, valorificînd plastic și potențînd dramatic linia spectacolului.

Volumul mare de muncă a fost investit, însă, în proiectarea zecilor de desene la scara 1/1 pentru detaliile obiectelor de mobilier și recuzită. Aici mi-au fost de un mare ajutor cele două studente din anul IV scenografie, asistentele de decor Marina Drăghici și Vioara Bara care, timp de șase luni, au proiectat cu răbdare și pricepere mese, scaune, cariatide, candelabre, lustre, cutii de machiaj, etc. toate executate în atelierele teatrului.

Nu întîmplător, am lăsat la urmă relația dintre concepția regizoral-scenografică a spectacolului și excelenta trupă de interpreți în frunte cu Octavian Cotescu. Despre această echipă constituită în repetiții și verificată exemplar în spectacol a scris pe larg cronica dramatică. Aportul ei a fost creator, rezolvări de scene născîndu-se din înțelegerea comună a teatralității ca stil al spectacolului. Ridicarea lui Bouton pe tronul regal, în actul V din *Cabala* este o rezolvare magistrală a scenei propusă de maestrul Cotescu, și acesta este doar un exemplu.

Două sînt motivele pentru care m-am apropiat afectiv de elaborarea acestui spectacol.

Primul este voluptatea re-descoperirii unui mecanism — cel al teatrului, — pus în evidență, așa cum spuneam, de transformarea relației sală-scena, esență însăși a teatrului, în obiect de spectacol. Din acest punct de vedere finalurile din *Tartuffe* și *Cabala* sînt exemplar simetrice.

Al doilea este tema spectacolului: destinul creatorului în relație cu instituțiile sociale, temă ce se localizează chiar pe teritoriul teatrului, adică în regiunea în care sensibilitatea mea are o acuitate maximă sau face parte, cum spune Marin Sorescu, din « partea carosabilă a sufletului meu ».

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Corectura: LIDA IGIROȘIANU
Tipărit la Întreprinderea poligrafică „ARTA GRAFICĂ"

PREZENTAREA TEHNICĂ
SANDA GUSTI

Secolul 20

REDACȚIA: CALEA VICTORIEI, 115. TEL. 50.64.35
ADMINISTRAȚIA: CALEA VICTORIEI, 115, TEL. 50.64.30
BUCUREȘTI

Lei 51

43 804

...ția Ziariștilor Independenți din România